

113311

HARASZTI EMIL

A ZENEI FORMÁK
TÖRTÉNETE



35
A MAGYAR SZEMLE KINCSESTÁRA



A ZENEI FORMÁK TÖRTÉNETE

IRTA

HARASZTI EMIL



BUDAPEST, 1931

KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

113311



A Magyar Szemle Társaság tulajdonában lévő „Old Kenntonian Style” anyadúcokkal szedte és nyomta a Tipográfiai Műintézet, Budapest, V. Báthoryutca 18.

A ZENEI FORMÁK TÖRTÉNETE

ELŐSZÓ

Népszerű vázlatom merész próbálkozás, hogy a zene fejlődésének leglényegesebb mozzanatait szűk keretbe szorítsam. Az angol zenei művelődés oly heterogén elemkből áll, és Angliában a modern zene sznobjai annyira külön társadalmi kaszt, hogy Percy C. Buck, a *Story of Music* füzet szerzője, Benn's Sixpenny Library-jében megengedheti, hogy a modern művészetben kezdve visszafelé pergesse a zenetörténet filmjét s amint a korokon áthalad, tárgyalásának medre egyre keskenyebbé váljék. Nálunk, ahol a szimfónikus zenében Csajkovszkynál, az operában Puccininél tartunk, nem lehet Stravinszkyt választani kiinduló pontnak. Azt sem engedhetjük meg magunknak, hogy önkényesen, kedvünk és hajlamunk szerint bánjunk el egyes fejezetekkel, mint éppen az idézett munka. Összefoglalás nem lehet irányzatos.

Az olvasót a forma lelkiségén keresztül akartam a kor szellemébe bevezetni és megismertetni véle a nagy mesterek egyéniségét és művészetét. Ilymódon nem kellett bajlódunk a periodizálás problémáival, egyben lekapcsolhattam a zenetörténetnek a laikus számára két legfárasztóbb kategóriáját, az organografiát és a paleografiát. Adtam azonban múlhatatlanul szükséges formatani útbaigazítást.

A műfajok fejlődésében egy-egy mester arcképe többféle világításban jelenik meg. Ilyenkor ügyeltem, hogy elkerüljem az ismétlést. A formák történelmi

fejlődéséből csupán a legszükségesebb lelki és tárgyi vonásokat ragadtam ki. Bármilyen nehezemre esett, kegyetlen önfegyelmezőssel kellett sietnem a történelem útján. Így egyetlen szót sem vesztegethettem a mozarti művészet problémáira, melyekről ma, mikor már elmúlt a Mozart-kutatás romantikus korszaka, annyit beszélhetnénk.

Az olvasó elé tárt képen lényeges és tárgyilagos vonásokat akartam adni. Nálunk még ma is néhány német zenehistórikus, méginkább néhány rég levitézlett német kézikönyv elavult megállapításait ismételgetik. Azokon a naív kérdéseken, melyek mint anakronizmus merednek felénk a nagytekintélyű Riemann Hugo kiskátéjában (Seit welcher Zeit datiert Deutschlands Hegemonie in der Musik? — Ist nicht in allerletzter Zeit die Führerrolle in der Musik von Deutschland auf andere Nationen übergegangen?) ma már mosolygunk, épúgy, mint azon az egész elavult felfogáson, mely gőgös felsőbbbséggel a német művészetet (unsere musikalische Weltsprache) állította a zenetörténet központjába és a többi nemzet zenéjében csak holt, arkivális anyagot, vagy néprajzi kuriózumot lát.

Főképp az olasz problémákra akartam reámutatni, mert egyre világosabbá válik, hogy a fejlődés tengelyében az olasz művészet áll. A Stamitz-Sammartini kérdést, melyet a németek közreműködése nélkül oldottak meg, az ifjú német zenetörténész-nemzedék is elfogadta. Óvakodtam azonban le nem zárt kérdéseket az olvasó elé vinni, mint például a flamand mesterek jelentőségének csökkenését, vagy Bach Fülöp Emánuel beállítását nagy német mesternek, szemben atyjával, mint aki meghamisította italianizálásával a német művészetet. Ehhez hasonló ellentétes nézetek, melyekről még javában folyik a vita, nem valók népszerű könyvecskébe. Azért gondom volt, amennyire csak lehetett, hogy a legújabb kutatások eredményeit felhasználjam.

BEVEZETÉS

A zenét három elem alkotja. Jelentkezésük sorrendjében: ritmus, melódia és harmónia. A szellemtörténet erői rajtuk keresztül hatnak és formálják a korszakok zenei arculatát. Az őseMBER mozgásának — kivált a tömegmunkában — megnyilatkozó ritmusa folyvást élesebb; majd a ritmuscsírák az egymásutániség elve alapján, vízszintesen dallammá ívelődnek, mely uralkodni fog az ókor és a keresztény középkor homofóniájában (egyszólamúság). A horizontálisan mozgó, egyidejű dallamok a polifónia (többszólamúság), egyre bonyolultabbá sűrűsödő képleteiben élik ki magukat.

A renaissance életösztone és formakeresése a többszólamúság kavargó, túltömött hangtömegére is reakényszeríti az új szépségeszményt: megmintázni az alakatlan anyagot. Kiemel egyetlen dallamot, amelynek a többi szólamot alárendeli. A szólamok egymáshoz rögzített viszonya, a hangközök függőleges helyzete, kiszélesbül az egymásközt való összefüggés — a harmónia — gondolatává, ami a zenének egyik alapja. Az egymás fölé épülő akkordsorokból keverődik a szín, a franco-flamand és olasz festők tónusainak visszaverődése hangokban. A barok szenvedélyes vonalaiban ismét a melódia uralkodik.

Az elkövetkező századokban pillanatra sem jut nyugvóponthoz a küzdelem a vonal és a szín között. De a szonáta — szimfónia szerkezetét, mielőtt még patinát kaphatott volna, felrobbantják a romantika színpatronjai. A kolorizmus jut diadalra, beláthatatlan kromatikus lehetőségeivel. A XIX. század második felében a vonal megkísérti, hogy szövetségre lépjen a színnel a klaszszikus romantikában, de csakhamar kénytelen meghátrálni. A festészetből átcsapó impresszionizmus foszlányokra tépi a melódiát, az akkord vertikális elvét helyezi a dallamrajz fölé.

A legújabb, lineáris zene ismét visszahatás a szín abszolutizmusa ellen. Primitív ritmusok mozgási energiája hajtja a dallamot, mely közömbösen halad el a harmónia függőleges kapcsolatai mellett, a politonalitás (sokhangneműség) és atonalitás (hangnemenkívüliség) területein keresztül.

A zene fejlődésében a három alkotóelem harcából mindig a kor lelke szól hozzánk. Épen olyan szerves része a zene a szellemtörténetnek, mint a lélek többi formája. Egyetlen művészetben sem jelentkezik határozottabban és gazdagabban a lélek formaképző ösztöne, mint a zenében, melynek a forma a lényege.

A homofóniában a forma körvonalai még határozatlanok, szinte öntudatlanok, a lélek még küzködik, hogy megtalálja érzelmeinek kifejezését. A legősibb formai egység: az egyszakaszos dalforma egyetlen gondolat kerete. A kétszakaszos dalformában lélektani motívum jelentkezik: az ellentét, a szembeállítás elve, mely tudatossá válva formateremtő erővé alakul. Már a gregorián énekben megtaláljuk a háromszakaszos dalformát is, melyben a második szakasz kontrasztja után visszatér az első téma. Az új gondolat által keletkezett hangulatlisszonancia feloldódik az első rész megismétlésében. Az ismétlés a zenei logikának alapelve, melyben psychophysiologiai törvény jelentkezik: a szerves világ immanens ösztöne zenei jelenség formájában. Minden korszak formai építkezésében nagy szerepet játszik, mint a szimmetrikus és párhuzamos szerkesztés legfontosabb stíluskritériuma.

A zenetörténet valamennyi formája ezeknek az ősfarmáknak a kombinációjából keletkezik. Ilyen a fuga: szerkezetében hármass forma, de kidolgozásában monomatikus, egységes, mert az ellentéma az alapgondolat függvénye és kiegészítője. A szonáta is tagolódásában hármass forma, de felépítésében a dualizmus elve érvé-

nyesül, mert a kidolgozás két téma és két hangnem mérkőzése.

Amint a formák körvonalai elhalványodnak, vagy új kontúrjai éleződnek, szerkezetük kirajzolódik, majd átalakul, az apró egységek nagyobb egyedekbe, később műfajok szintézisébe tömörülnek, ahogyan a kor pszichéje újra mintázza, hogy önmagát lássa bennük: a formákon át élénk tárul nemcsak a technikai problémák örökké vajudó halmaza, de a keresztülvonuló szellem-történeti áramlatok zenei átlényegülése bevilágít az alkotó és kora lelkének legtitkosabb rejtekébe.

A formák fejlődése és átalakulása maga a zenetörténet.

Mindegyik kornak megvan a reprezentatív formája, melyben maradéktalanul tudja kifejezni önmagát, eszméit és vágyait. A keresztény középkor átszellemült aszkétizmusa sugárzik a zene liturgikus formáiból. A renaissance ébredező érzékisége a francia chansonban és az olasz madrigálban gyullad ki, humanista eszményét az operában kísérti megvalósítani, melyben a firenzei monodisták a görög tragédia feltámadását látják. Az olasz barokk formák: a kantáta, az oratórium, a fuga, a koncert, a szonáta-szimfónia a rokokóban kifinomulnak, majd a német klasszicizmusban érik el kiteljesedésüket. A hajnalodó század viharaiiban a romantika eruptív ereje szétrepeszti a klasszikus formák külső burkát, a támadt részen friss érzések tavaszi áradata özönlik be: a francia forradalom már kiszabadította a fantáziát a formalizmus bilincseiből.

Daltól visszhangzik az újjászületett Európa, a dal az új korszak polgári otthonainak sokkal demokratikusabb és könnyebben elérhető szórakozása, mint a főúri szalon divatos kamarazenélése. A szimfónia szigorú architektúráját a programzene szimfónikus költeménnyé lazítja. A zenedráma új ideológiát hirdet, mely a megváltás eszméjében éri el legtisztább kifejezését. Faji

formát teremt a nemzeti öntudat felébredése a művészetben.

Végso következményét a romantikusok hitvallásának az impresszionisták vonják le. A plein air fény- és árnyjátéka remeg, a szimbolizmus álomképe lebeg a sejtelmes akkordok felületén. Aztán a differenciálódó hangzatok irrealitása helyébe ismét a dallamvonal pozitívitása lép. A modern mesterek absztrakciós törekvései átalakítják és új tartalommal töltik meg a klasszikus formavilágot.

A zenében a formák stíluskritikai vizsgálata a legtokéletesebb elemzés: a zene lélektana.

AZ ÓKORI HOMOFÓNIA FORMÁI

A primitív népek zenéje a ritmus kora. Sokáig a dallam csak mint a ritmus vezetőközege szerepelt. Az ősemler ősztöneinek kirobbanása elemi erejű. Artikulátlan, szaggatott kitörései eleinte nem formálhattak még rövidebb lélegzetű dallamot sem. Kiáltozását elnyomta az ütőhangszerek ritmikus extázisa. A zene őskorában több a lélektani mozzanat, mint a formai kifejezés, a lélek még szinte kizáróan a ritmusra szorítkozik. Alaktalan, homályos, sokszor zavaros megnyilatkozásaiban a mágiának jut a főszerep. A természetfelettség eszközei a cselekmény ábrázolásában a tánc és a némajáték. A kultúra térhódításával az indulatok megzabolázódnak, vezetőszerphez jut az értelem, az életberendezés nyugodtabb, a lélek ráér önmagával foglalkozni. Rendszerbe foglalódnak a szabadon tomboló energiák, a dolgok fejlődése biztosabb mederbe terelődik. Skálákba sorakoznak a hangok, a skálák szisztemákba.

Az egyiptomi zenének csak képzőművészeti emlékei maradtak. A kínai himnusz, a hindú raga, a görög nomos, a héber — később keresztény — zsoltár már forma foglalatába illeszti a dallamot. A hellén művelő-

dés világszemléletében a mélosz magára eszmél és lerázza az őskori ösztönök reája tapadó járulékait.

A görög zenében már jelentkezik az a dualizmus, mely mai napig a művészetet két különálló stílusra osztja: egyházira és világra. Ez a felosztás a lélek kettőségében leli magyarázatát. A görögök fellépéséig a zene minden megnyilvánulását áthatotta a vallás. A görög zene is kezdetben kizáróan rituális zene, musica sacra volt. Ázsiai elemek növekvő mérvű behatolása Hellász művelődésébe kezdte profanizálni az egyházi jellegű művészetet. Hangszeres virtuózítás szorítja háttérbe az énekes zenét. (Líra, kithara, aulos.) A görög mítosz gazdag zenei mozzanatokban. (Himnusz). A dal változatos műfajokban (gyászdal, bordal stb.) önállósul, külön rendje alakul az éneklésnek: aödök és rapszódok. Legjellegzetesebb műfaja a görög művészetnek a tragédia, melynek recitálásában a szón keresztül a dallam is hatott. A kórusokat énekelték és táncolták. A monológok és dialógok egyrészét szintén énekelve adták elő. A görög tragédia ünnepi játék, egyetemese műalkotás, az összes művészetek közös drámája, amelyről Wagner és Nietzsche álmodtak.

A görög művészet különálló zárt világot alkot. Rendkívül bonyolult elméleti rendszere, amely a tetrachordon épült fel, nem marad hatás nélkül, az egyházi hangnemeken megérzik a görög befolyás. Ösztönzően és gondolatébresztően izgatja a középkori teoretikusokat, de nem fejlődhetett tovább, már csak azért sem, mert pusztán elméleti alapon nem tartotta konzonánsnak a harmadot, amelyen felépült harmónikus gondolkodásunk alapja: a dur és moll tonalitás (hangnemiség).

Míg a görög elméletírók kimerítően téjékoztatnak a görög zene teoretikus spekulációjáról, mely önmagáért létező elvont tudomány, zenéjük lényegéről nagyon keveset tudunk. A néhány emlék, ami fennmaradt, Apolló-

himnuszok, Mesomedes himnusza, Euripides kartörédéke, Seikilos sírfelirata, stb. megközelítően sem ad fogalmat, hogyan hangozhatott zenéjük eredetileg. Csak annyi nyilvánvaló, hogy már a görögök is ismerték a különbséget a recitáló és a melódikus éneklés között. A költő zenész is volt, tehát a vers metrumba szabályozta a dallam ritmusát. A jambusból és trocheusból született a hármas ütem, a spondeusból, az anapaestusból és dactylusból a négyes ütem. A melódikus ének egyetlen fennmaradt emléke Seikilos sírfelirata.

A görög világfelfogásban a zene szerves része a műveltségnek és ellensúlyozza a grammatikát. A görög zeneesztétika alapja az ethos elmélet, melynek kifejesztői Platon és Aristoteles. Szerintük a zenei fenomenológia közvetlen kapcsolatban van érző tehetségünkkel. A hangcsoportok előre tudott érzéseket ébresztenek fel bennünk. A zenében tehát nagy erkölcsi erő rejlik, melyet fel kell használni, elsősorban az ifjúság nevelésére. A dór hangnem megedzette a jellemet, férfiasá, bátorrá nevelte. A frigiai lelkesített, ez volt a ditirambus hangneme.

A KÖZÉPKORI HOMOFÓNIA FORMÁI

A középkor első felében a IX. századig a zene homofón éneklés. Az antik pogány felfogást és a keresztény világnézetet egybekapcsolja a monódia (egyszólamú éneklés kíséret nélkül). A görög művészetből a szó és a zene egysége átmegy az első keresztény századok zenéjébe, melyben szöveg és ének összeforrnak. De a hellén művészet jellemző sajátossága, a ritmus változatossága hiányzik. Minthogy a neumairás csak a hang emelkedését, vagy esését jelezte, de időtartamát nem, a dallam a prózai szöveg ritmusát vette át: a hosszú és rövid hangok monoton váltakozását.

A keresztény zsoltáreneklés első formája szabad reci-

tálás, melyen zsidó befolyás érzik. A görög hatás alatt keletkezett antifónák (váltóének) Bizáncból származnak át a latin egyház négy liturgiájába: a római, milánói, gallikán és mozarab liturgiába, melyek formái lényegben azonosak.

Az antifónákat két kórus énekelte váltakozva, ahogy a bizánci bazilikában. A psalmusok szövege a szentírásból való. A szöveget bővítik a tropusok, ellensúlyozzák a vokalizációt. A jubiláció (cifrázatos alleluja), a vele rokon szekvencia, prosa (pro-sa = pro sequentia hibás olvasása), mind szertartási ének, melyből az ifjú kereszténység hozsánnás öröme árad szét a katedrálisok hajójában. Az alleluja a-b-a tagolódása már előlegezi a Da capo ária szerkezetét. A mise, mely nem önálló zenei forma, szintén monodikus eredetű, legkezdetlegesebb alakjában antifónák egymásutánja. Halvány világi árnyalatot jelent a liturgikus zenében a himnusz. Szövege független a misétől, nem is biblikus: latin vers, strófaszerű szerkezettel; az első vallásos népének. Dallamai közül némelyik évszázadok mulva a protestáns korában is fel fog bukkanni.

A keresztény zene első korszakának tevékenysége két egyházfejedelman keresztül nyilatkozik meg. Szent Ambrus milánói püspök (IV. század) fellépésével a zene, melynek első virágzását a bizánci egyházban látjuk, nyugaton is a hívők nagy tömegeit nyeri meg az unisono éneklésnek. A hagyomány Szent Ambrus nevéhez fűzi az első négy, egyházi, ú. n. autentikus hangnemet és egy csomó himnuszt, melyet metrikusan énekeltek. Kétszáz évvel később, Szent Ambrus demokratikus reformjával szemben, mely a keleti patriárkákat követte, Nagy Gergely pápa (VI. század) kodifikálta az egyházi éneklés szabályait, a róla elnevezett Gregorian Antifonariumban összegyűjtötte a megtisztított régi és részben új dallamokat, az énekesek számára iskolákat állított fel (Sankt-Gallen, Rouen). Megszigorította az egyházi

éneklést, mely Szent Ambrus óta sokat veszített tisztaságából. A gregorián ének, a cantus planus nem metrikus, mint Szent Ambrusé, hanem egyforma időtartamú hangokból áll, melyek metruma tetszés szerinti. (A cantus figurális már modernebb: időmértékes, musica mensurata.) Így a zene egyenletes, nyugodt, áhítatos, méltó az egyház fenségéhez. Róma ma is őrzi Gergely pápának az egyházi zene megteremtőjének hagyományait, melynek ígéit legutoljára X. Pius pápa Motu proprio-ja hangoztatta (1903. nov. 22).

A gregorián ének középkori teoretikusai az éneklés módja szerint két általános kategóriát állapítanak meg: Accentus és Conventus. Előbbi a recitáló, utóbbi a melodikus éneklés.

A cantus ambrosianus hanyatlásának oka jórészt az egyházi zene elprofanizálódása világi elemek beszüremlése által. A nép a templomokban énekelt dallamokra járja az első táncot. Elevenebb ritmusra veszi a dallamot, szöveget alkot hozzá, primitív szerkezetbe foglalja, melynek jellemzői: a couplet (a dallam visszatérése függetlenül a szövegtől) és a refrain (az ismétlés), melyet nemcsak énekeltek, de táncoltak is. A templomokból kikerült, deformált dallamok tovább éltek a városban, a kastélyban, a parasztkunyhóban és az országúton. Első hirnökei az eljövendő világi zenének.

A POLIFÓNIA FORMÁI

ARS ANTIQUA

A középkor szellemi élete a vallásban merül ki, melyet az élet minden vonatkozásában megtalálunk. Rómán és gót székesegyházak csodái törnek az ég felé, a művelődés váraiban, a kolostorokban, barátok írják a Mária-dalokat, illuminálják a kódexeket, rajzolják és díszítik a missálékat és antifonáriumokat, festik a freskó-

kat. A zene művelői még kizáróan papok, tehát a művészet is egyházi.

A IX. században északról, Angliából, az irek földjéről és Franciaországból húzódik dél felé a polifónia áramlata. Milyen belső szükségszerűség idézte elő a szólamok önálló életét? Fogadjuk el magyarázatul azt a feltevést, mely az énekhangok különböző természetében, színében, jellegében és lelkületében keresi az éneklés szólamokra oszlásának eredetét és okát. Az angol gymel, az ikerének (cantus gemellus) vagy a többféle francia organum és faux bourdon még különböző magasságú, de azonos dallamokat helyez egymásra. A középkori angol traktátusok részletesen leírják a gymel harmadokban, az organum ötödökben és a faux bourdon harmadokban és hatodokban mozgó dallampárhuzamait. A faux bourdon nevét onnan nyerte, hogy írásmódja nem egyezett olvasásmódjával, melynek többféle faja volt (sight).

Jelentősebb előrehaladás a cifrázott discantus-szerkezetek különböző válfajai, (motetus, ochetus, rondellus stb.), melyekben az adott dallammal, a tenorral, szemben diszkantáló, új dallamot is találunk: punctus contra punctum. Ezek a formák, melyeket rögtönöztek (de chanter sur le livre, contrapunto alla mente) eleinte még merevek, de már magukban hordják az ellenpon-tozó-művészet és így a zene két nagyfontosságú alap-élvét: az utánzást és az ellenmozgást.

A többszólamú zene természetesen nem elégedhetett meg a neumák tökéletlen hangjegyzásával. Meg kellett rögzíteni a hang magasságát és időtartamát. Az előbbi vonalak segítségével jelezték. Arezzói Guidonak, a X. század legnagyobb teoretikusának és pedagógusának négyvonalas rendszere már a mai hangjegyzás elemeit is magában foglalja.

Guido célja, hogy az énekesek lapról minél könnyebben intonálhassanak és rögtönözhessenek. A

szolmizálás: a félhangok kifogástalan intonálása a hét hexakordból álló rendszerben (*manus Guidonis*), a *mutatio*, a hangfajok megosztása, (*hexacordum molle* és *durum*) mind ezt a célt szolgálják. Ekkor a zeneelmélet még nem ismerte a zeneszerzés törvényszerűségeit. Csupán az énekkel foglalkozott. Maguk a zeneszerzők is mind énekesek, vagy énekmesterek voltak. A hangok időtartamát a proporcionális, vagy menzurális írásmóddal sikerült lejegyezni.

A polifónia első időszaka, az *Ars antiqua*, tisztán egyházi művészet. (Kimagasló mesterei a párisi *Notre Dame templom énekesei*.) Az egyéni invenció még nem érvényesül, a feldolgozott témák rendszerint gregorián dallamok.

A középkor második felében a zene kezd profanizálódni, az elvilágiasodást elősegítik a hangszerek. Az egyház idáig csupán az orgonát alkalmazta. A templomi énekeseken kívül önálló zenész és énekes kaszt nem volt, a hivatásos muzsikuskok között mindenféle bizonytalan existencia akadt, *jongleur*, *joculator*, *minstrel*, *menetrier*, akik violán, hárfán, lanton játszottak.

A lovagi költészet, melyet a kereszteshadjáratok megihlettek, a női ideált dalban dicsőítette. A főúri dalnok, a *troubadour*, a *trouvère* ajkán a dal először Provence-ban hangzott fel, innen terjedt tovább az északi tartományokba.

A *trouvère*-költészet ismertebb formái: a *reverdie* (tavaszi dal), *chanson de toile* (fonódal), *aube* (Tage-lied), melyet a lovagnak, vagy kedvesének a vártoronyban őrködő bizalmasa énekel, búcsúra intve hajnalhasadáskor a szerelmes párt, (v. ö. Brangene dalát a *Tristan és Isolda* második felvonásában), *estampidas* (táncdalok), *plainte* (gyászdalok), utóbbiak a XVII. és XVIII. században kedvelt *lamento* és *tombeau* ősei.

A *troubadourok* közül külön említést érdemel *Adam de la Hale*, a *Le jeu de Robin et Marion* költője. Ez

a jeu hamisítatlan francia műfaj, daljáték. Üde frissesége, vidám jókedve, dallamainak pajkos kecsessége már az opéra comique stílusa. Nevezetes Guillaume de Machault is a XIV. században. aki már a többszólamuság kialakulásában jelentős szerepet játszik.

Igen sokáig nem tudtuk olvasni a nota quadratával, korális hangjegyírással jegyzett troubadour-kódexeket. Nemrég Aubry és Beck zenetörténészeknek sikerült megállapítaniok, hogy a troubadour-dallamok ritmusa a vers ritmusától függ. Három modust találtak (modális interpretáció), az időmértékes zene legrégebbi alakjait, a ritmusok rekonstruálására.

ARS NOVA

A világi zene főképp ritmusban jelentett gazdagodást az egyházzal szemben, azonkívül színben is. Már a XIII. században nyomát találjuk a kromatikának, a musica ficta, vagy falsának. A zene eddig csupán reprodukáló művészet, a súly nem a kompozíción, hanem előadásán volt. Most az alkotóművészet is kezd tudatossá válni, a lelemény, az egyéni alkotóképzelet föléje kerül az egyházi zene névtelen alkotásainak, melyeknek szerzői ismeretlenül tűntek el az egyház roppant közösségében.

A XIV. századtól kezdve már érezzük a renaissance fuvallatát. Ez az Ars nova (az elnevezés eredetileg Philippe de Vitry egyik írásának a címe), az individualizmus kora a zenében, a felszabadult lélek a maga sajátos, egyéni nyelvén kezd beszélni. A zenész zeneköltő lett, teremtmőereje a nép kollektív faji lelkéből táplálkozik. Innen a sok népdaltéma még az egyházi művekben is. Az eredeti, sokszor szabados, obscén szöveg elvész, de a melódia fennmarad — a misében, mely feldolgozza. Csak a XIV. század híres katonadalát, a l'homme armé-t említjük, melyet számtalan misében megtalálunk. A kö-

zépkor szellemi öröksége, a művészet önmagáért, a l'art pour l'art elve az ellenpont kivirágzásában él tovább.

Amint közeledik a zene a renaissance felé, megszűnik a főnemesség kiváltságos művészete lenni. A homofón zene átvonul a társadalom többi rétegén is. A francia főúri trouvèreket nyomon követik a XIII. században a nemességből származó német Minnesängerek, akik örömet vettek részt dalnokversenyeken. Szerelmi költészetük remekművekkel ajándékoz meg. Wolfram von Eschenbach (Parsifal), Gottfried von Strassburg (Tristan és Isolda), Walter von der Vogelweide és társai neve ma is elevenen él. Költeményeik strófák egymásutánja, melyek szerkezete Stolle, Gegenstolle, Abgesang. Műveiket énekelték viola- vagy hegedűkísérettel. Ritmusuk a vers métruma után igazodik.

A nemesség után következett a polgárság. A Meistersingerek a polgárok soraiból kerültek ki. A XV. század közepe óta Németország nagyobb városaiban, Mainzban, Nürnbergben iskolák alakultak, ahol a polgárság éneket és költészetet tanult, melynek szabályait a tabulatúra tartalmazta. Dallamaiknak különböző nevet adtak (Silberweise) és koloratúrákkal (Blumen) diszítették. Különböző fokozatokon keresztül lehetett eljutni a Meister címig.

Köztük leghíresebb volt Wagner Richárd hőse, Hans Sachs, a nürnbergi cipésszövő, akinek egyik szép ezüstdallamát Luther korálja „Ein' feste Burg ist unser Gott” őrizte meg számunkra.

Zene és költészet még mindig elválaszthatatlan egység. A szöveg határozza meg a dallam ritmusát. A Meistersinger-ek mesterdalainak skolasztikus formalizmusa az érzést igen sokszor elsikkasztotta a tudákos szabályok útvesztőjében. A középkori ellenpont-szellem túlélte önmagát, s még a renaissance elején is megakadályozta a költészet szárnyalását.

A renaissance a lélek forradalma. Az ember a kö-

zépkorban szemét mindig az égre függesztette. A földi lét csupán előkészület a túlvilágra. Nem ért reá egyéb problémákkal foglalkozni, saját lelke is csak az Istennel való összefüggésben érdekelt. A renaissance tanította meg látni, csodálni a világ szépségeit, melyek hamarabb és könnyebben elérhetők, mint a mennyei örömök.

A művészek az új ideált vászonra vetítik, kőbe vésik, ércbe öntik, vagy dalba foglalják.

A nagy lelki átalakulás hiánytalanul kifejeződik az Ars novában. A zene súlypontja áthelyeződik a világi képzeletbe. Eleinte még párhuzamosan haladnak egymás mellett egyházi és világi művészet, de a világi zene új formái egyre több lehetőséget tárnak fel. Josquin des Prés megkezdí a mélosz kiszabadítását az ellenpont útvesztőjéből. A humanizmus vívmánya a görög ritmus újjászületése a zenében. Főképp Franciaországban művelik Ronsard és a pleiade költői a *musique mesurée*-t (időmértékes zene), melynek dallamában a szöveg ritmusa reliefet nyer.

Az Ars nova legjellegzetesebb formája:

A CHANSON

A XIV. században ismét franciák ragadják magukhoz a vezetés szerepét a művészetben, mikor a pápa Rómából Avignonba költözik. Az Ars novát és vele a firenzei ballatakat és caccia-kat, (vadász-dalok), csakhamar elhomályosítja a franco-flamand chanson, melynek visszhangja lesz az olasz madrigál. A chanson indítja meg a renaissance zenei forradalmát. Hazája Németalföld, mely ekkor gyűjtőnév, alatta Flandriát, Északfranciaországot és Hollandiát értjük.

A flamand zenekultúra vezetett egész Európában. A cambrai-i székesegyház kórusa és kariskolája, mely évszázadokon át ad énekeseket és zeneszerzőket valamennyi országnak, méltó versenytársa a pápai énekkarnak. A zenei formák.

burgundi hercegek, Jó Fülöp és Vakmerő Károly kórusa szintén nagyhírű.

A renaissance zenéjében faji akcentusokat hallunk. A művészet nacionalizálódik. A zeneszerző észreveszi a környező világot. Természetszemléletén a quattrocento festőinek naív naturalizmusa érzik. Nemcsak a világ szépségei, hanem a történelem nagy eseményei is érdeklik. A XVI. század művészei közül egyik legérdekesebb Clement Jannequin, a hangfestő. A La Bataille de Marignan-ban a franciák győzelmét örökíti meg a svájciakon, drámai mozgalmassággal festve a csata folyását. De a fegyverzörejnél jobban csábítja a madárdalolás, (Le Chant des Oiseaux — L'alouette) átszőve szelíd galantériával. Épúgy a vadászat (La chasse) ezernyi izgalma. Jannequin még nem stilizál, csak imitál, zenéje onomatopeia-n, hangutánzáson alapúl. Azért ez a művészet már asszociációs zene, a mai programzene őse.

Az új műfaj művelői között találjuk a kor legkiválóbb francia mestereit: Claude le Jeune-t, Pierre de la Rue-t, Jacques Mauduit-t, Claude Goudimelt. A franciák stílusát a németalföldiek fejlesztik tovább, élükön a század egyik legnagyobb zenei zsenije, Orlandus Lassus áll.

A franco-flamand chanson hullámverése csakhamar eljut Itáliába is. Polifon stílusa behálózza az olasz monodisztikus éneklést. Az olasz madrigál eredetileg pásztordalból stilizált műfaj, mint a frottola, villanella. Már a XIV. században divatos lehetett, mert Dante a Purgatóriumban megemlékszik barátjáról, Pietro Caselláról, a legrégibb madrigál költőről, aki a XIV. század első felében élt. A madrigál polifóniáját északi mesterek importálják a XV. században az Appenini félszigetre. Az olaszokat hamar rabul ejti az új művészet. A madrigálban a chanson stílusa arisztokratizálódik: a palazzok énekes kamarazenéje. Hangja érzéki, bár nem annyira féktelenül erotikus, mint franco-flamand testvéréé.

Az első velencei iskola megalapítója flamand mester: Willaert, aki megelőzően Budán működött II. Lajos udvarában, a Szent Márk templom bizánci bazilika-stílusú galériáitól ihletve, megteremti a kettős kórust (cantare a uno et a duoi chori). Ugyancsak flamand származású a „kromatika atyja”, Cypriano da Rore is.

Gutenberg találmányát nyomon követi Petruccié, a hangjegymetszés és nyomtatás.

A velencei műhelyekből kikerülő első olasz madrigál-gyűjtemények telve francia és flamand mesterek — Verdelot, Arcadelt, Willaert stb., műveivel. A franco-flamand stílus hamar asszimilálódott az olasz klimához. Tónusa világos, meleg, édes, a sokszólamuság útvesztő-jében a melódia az Ariadne-fonál. Mint a chanson, a madrigál is rövid, nem tagolódik strófikusan, a végén finom pointe. Skálája széles: drámai, lírai és kómikus. Az olasz mesterek csakhamar föléje emelkednek a madrigálban az idegeneknek: elég, ha említjük Palestrinát, Monteverdet, Luca Marenziot, Gastoldit, Donatit, Gesualdo di Venosat, a hűtlen hitvesét meggyilkoló herceget, aki szerelmi bánatában kromatikus lesz, akár csak Tristan. Itáliából a madrigál átment Franciaországba, Németországba, majd Angliába. Míg a kontinensen olasz földön kívül, mindenütt elsorvadt, Angliában termékeny talajra talál (Dowland, Gibbons, Morley).

Az énekes zene mellett az instrumentális művészet is jelentékeny. A hangszerek királya ekkor a lant, mely olyan népszerű, mint ma a zongora. A kereszteshadjáratok idején jutott Európába Arábiából, a pireneusi félsziget, vagy Magyarország közvetítésével.

A táncdalokat először csak énekelték. Később kezdték hangszeren kísérni, megtámasztva a szólamot. Majd a hangszer váltakozva szerepel az énekkel. Ritournelle-t, közjátékot játszottak, mely mellett az ária (hangszeres dal) kis szerephez jutott. Ebben a szerke-

zetben már benne van a koncertálás elve. A hangszeres kísérszólamok aztán mindinkább önállósultak. Később az énekes többszólamú műveket átírták lantra s így alakult ki az önálló hangszeres zene, mely kezdetben átvette az énekes formákat.

Minden országnak meg volt a maga lantirodalma és virtuóz előadóiskolája. Feljegyzésére bonyolult írásmódot: olasz, francia, német, spanyol tabulaturát használtak. (A tabulatura írást az orgona- és cembalo-irodalomban is alkalmazták.) Bizonyos fokig a lant a húros hangszerek őse. Megnagyobbodik, húrját verővel verik; ez a timpanon (a cimbalom változata). Az orgona billentyűzetének lantra alkalmazása elvezet a clavicordiumhoz s a clavicembálohoz. A spanyol Cabezón, az angol Byrd, a német Paumann a tiszta hangszeres művészet első mesterei. Mint a polifón, úgy az instrumentális áramlat is északról jött. Az angol virginal irodalom fejlettségét bizonyítja az Erzsébet-korszak legfontosabb zenei emléke: a Fitz William Virginal Book, igen gazdag a kor legkedveltebb műformájában, a programszerű variációs suiteben.

Itáliában a hangszeres zene legkorábbi képviselői a két Gabrieli: Andrea és unokaöccse, Giovanni. A velencei hangszeres formák: a canzone, a fantasia, toccata, első sorban a ricercar átvezetnek az újkor egyik jellegzetes műformájához, a fugához. A billentyűs hangszerek terjesztik a kromatikát.

Mindezek a változások, átalakulások, újítások, nemcsak az eszme és formai tartalmat mozgatták meg, de magát a lényegét, a hangok egymáshoz való viszonyát. A hangok belső törvényszerűség szerint kezdenek igazodni. Az egyházi hangnemek elhalványodnak az ellenpontnak önmagáért való erőfeszítése közepette, hogy előkészítsék a harmónikus gondolkodás útját.

A chanson egyházi formája:

A MOTETT

Az Ars antiqua párisi mestereinek műveiben a motett gregorián, vagy ritkán világi dallamból szőtt forma, melynek szólamai szövegben és ritmusban egymástól függetlenek. A renaissance idején a motett szövege rendszeren az istentisztelet latin textusából való. Eleinte teljesen kontrapunktikus, még nyoma sincs sehol a függőleges kapcsolat gondolatának, az egymás fölé helyezett szólamok a legnagyobb önállósággal mozognak. A motett a miséhez viszonyítva szabad forma. Legkedveltebb műfaja a flamand mestereknek. A németalföldi zene virágzása egyidőben kezdődik a flamand képzőművészet, a flandriai gobelin és brabanti csipke, valamint Németalföld politikai hatalmának és gazdagságának fénykorával, amikor ez az ország egész Európa vására és kikötője, ahová mindenfelől özönlenek a kalmárok. Két határköve a flamand művészetnek: 1400, Dufay születésének éve és 1594 Orlandus Lassus halálának időpontja. A közbeeső két évszázad a három németalföldi iskola, Okeghem, Josquin des Prés és Obrecht, az anyagi jólét, az urbanizmus kora, a városok, mint az olasz fejedelmek vetekednek egymással a művészet pártolásában.

A motettben és az egész németalföldi ellenpontozó művészetben nem szabad a technikát csupán öncélnak tekinteni. Ennek a művészetnek a titkát a vokális világnézet adja meg. Az ember az énekhangon keresztül szemléli a mindenséget, saját énjét az énekhangon át vetíti a térbe. És a hang nemcsak az ellenpont kinetikai energiája, hanem saját, természetes (akusztikai, hanglélektani) törvényei után is igazodik.

A motett legnagyobb mestere Palestrina, akinek misztikus hevületében a művészet a hit olyan végtelen magasságaiba emelkedett fel, ahová azóta sem

sikerült feljutnia. A XVI. század két legkiválóbb mestere, Palestrina és Lassus között a párhuzam némelyik részletében Bach és Händel viszonyára emlékeztet. Palestrina az elmélyedő, meditatív lélek, aki hitében olvad fel. Lassus elsősorban a világ szépségeinek hódolója. Palestrina, ha madrigálokat ír, szívében akkor is magasztos, nemes érzések rajzanak, számára a szerelem nem pogány érzékiség, de égi gyönyörűség. Lassus a chanson dalnoka, aki pazar bőséggel ontja műveit, melyek száma meghaladja a kétezret, s ugyancsak kedvét leli a renaissance szabadosságában és erotikájában. Egyházi műveiben is tekintete gyakran az égről a földre téved. Nem Dávid zsoltáraiban csodálhatjuk az igazi Lassust, a mérést, a szellemes költőt és a páratlan formaművészt, de világi dalaiban. Palestrina stílusa homogén olasz. Lassusban, mint Händelben, három nemzet szólam módja vegyül.

Palestrina stílusa visszahatás az elfajult ellenpontozó zene, sőt némiképp a reformáció zenéje ellen is. Valóságos legendakör szövődött alakja köré. A zenének közvetlen Palestrina fellépése előtt már semmi köze sem volt a hithez, csak a mesterséghez. Nem tudott szárnyalni, lent vergődött a földön, a technika béklyóiban. A kontrapunktikus orgia elérkezett a kaosz határához. Az össze-vissza rohanó szólamok különböző szöveggel, különböző ritmusra keringtek. A zene lármává alacsonyult, mintha a templomot hívők áhitatos serege helyett vámosok és kufárok tisztátalan tömege szállta volna meg. A felháborodott tridenti zsinat már ki akarta tiltani a zenét a templomból.

Palestrina, az Improperiák költője, lett a zene megváltója, aki a hatszólamú Missa Papae Marcelli-ben az ellenpont féktelenül tomboló szólamtömegét akkordokba, hármas hangzatokba fékezte. Személyén keresztül szűrődik és tisztul az ellenpont sokszólamúsága harmóniává. Palestrina polifóniája kezd átalakulni monofóniává, mely

Zenéje a kinyilatkoztatás erejével hatott. Mennyeek után sóvárgó lelke tudója lett az élet és a halál titkainak, megalázta a technika gőgjét. Égi sugallat revelálta számára az Isten hangját, mely betöltötte a roppant székes-egyházak térségeinél is nagyobb űrt, a hitetlen ember fásúlt szívét. Palestrina az új korszak határán áll, két-tős arccal, az egyik visszatekint a mult polifóniájába, a másik előre a jövő harmónikus művészetébe.

A motett profanizálódásában az egyház a renaissance pogány ideáljának romboló befolyását látta. Csakhamar azonban új forradalom jelentkezett, melyben a humanizmus által felszabadított szellemi energiák még egy lépést tettek előre: a reformáció. Nem csupán theológiai kérdés, nemcsak világnézeti harc a reformáció, hanem szociális forradalom is, melyben politikai, nemzeti, társadalmi és gazdasági erők mérkőztek.

Az új mozgalom programjául tűzte ki a zene megreformálását is. Így került szembe a katolikus polifóniával a protestáns homofónia, mely részint a népdalból, részint a gregorián énekből született. Luther zenei világnézete ugyan sokban még katolikus polifónia. Rajong Josquin des Prés-ért. A katolikus egyház arisztokratikus művészetével szemben a protestantizmus demokratizálja a zenét. A protestáns korál népének, már erősen monodikus hajlamot mutat és oly harmonikus kifejezésre törekszik, melynek méhében van a tonalitás törvénye. De még nem tud teljesen szabadulni az ellenpontozó művészet egyik legfőbb alapelvétől, az utánzástól, ami a protestáns korálnak közös tulajdonsága a motettel. Ritmusa a népének ritmusa.

A korál mellett a protestáns liturgia kedvelt műfaja a psalmus, merőben más értelemmel, mint a katolikus zenében. Ugyanazon korál ismétlése bizonyos számú versre. A korál megteremtése Luther nevéhez fűződik és német műfaj. A psalmusé Claude Goudimel, az állítólagos hugenotta zeneköltőhöz, akinek Clement Marot

verseire írott zsoltárait ültette át magyarra Szenczi Molnár Albert. Hazája Franciaország; jelentőségben mögötte marad a német korálnak, mely egy sereg közepes tehetségű zeneszerző után Bach ihletének egyik legmélyebb forrása, az orgona-irodalomban pedig a korálfigurációnak.

A hangszeres zene befolyásolta a harmónia kialakulását. A nemtől és szövegtől független hangszeres szólások teljesebben olvadnak össze akkordba, mint az ének-szólások. A hangok elhelyezkedése a gravitáció törvénye alapján történik. Helyzetük meghatározódik a térben és egymás között. A legerősebb, a legsúlyosabb, hang a nehézkedés törvénye alapján legalul helyezkedik el. Ez lesz az akkord alapja, a basszus, évszázadokon át az egész zenei építkezés fundamentuma. A preharmonikus zene csupán az egyházi hangnemeket ismerte, idegen volt előtte a tonalitás törvénye. Az ambrosiánus zenében négy módust látunk, a gregorián énekben nyolcat, melyek inkább dallamok, mint hangnemek. Csupán a félhangok helyzetében különböztek egymástól. Nevüket kezdőhangjuktól nyerik.

A harmonikus érzés kifejlődésével a hangok, melyek eddigelé csak horizontálisan, egymásutániségben kapcsolódtak, most már vertikálisan, egymásra merőlegesen helyezkednek el a térben. Valóban hanglétrák, felfelé emelkednek. A dur-moll hangnemiség kialakulásával a félhangok helyzete mindig ugyanaz marad, mind a tizenkét skála egyazon dualisztikus rendszer áthelyezése más más hangra.

A hanglélektan a harmónia hangoszlopát térbeli alakzatnak tekinti, melyre tehát a tér mozgási törvényei érvényesek. A tér mozgásának ereje a dinamizmus. A dinamizmus jelentkezik a harmónia mozgásában: ez a dallam, a mozgások hangsúlyozásában: ez a ritmus, az erősségi árnyalatokban: ez a dinamika, végül a harmóniák színeiben: ez a kolorizmus.

A HARMÓNIKUS MŰVÉSZET FORMÁI

AZ OLASZ OPERA

A XVII. század az olasz hegemonia kora a zenében. Míg a többi állam háborúk súlya alatt roskadozott, mint Németország a harmincéves háborúban, vagy belső harcok emésztették erejét, mint Franciaországban a hugenották küzdelme, vagy vallási villongások, mint Angliában, ahol a helyzet csak a király lefejezésével enyhült meg, Itália nyugodtan élvezhette nagyszerű anyagi jólétét, ami csodálatos kultúrának lett az alapja. A nagy mecénások: az Esték, Gonzágák, Sforzák, Mediciek a képzőművészetek és irodalom pártolása mellett nem feledkeztek meg a zenéről sem. Olaszországban a renaissance új típussal népesítette be a zenei életet, az alkotó és előadó művész mellett az amatőrrel.

Az opera és az oratórium, az újkor két legösszetettebb műfaja, csak úgy, mint a többi forma és műfaj, Itáliában születtek. Magukban foglalják a korszak teljes művészetét, egyházi és világi, monodikus és polifónikus, énekes és hangszeres zenéjét. Az olasz renaissance zenei amatőrjei, akik mindenütt a görög ideálban keresték a szépségeszményt, teremtték meg az operát. Az opera születéséről is legendakör keletkezett. Bardi gróf firenzei palotájában, majd Jacopo Corsi házában találkoztak a Camerata tagjai. Itt született meg állítólag, mint Caccini meséli a *Nuove Musiche* (1601) előszavában, az első opera, melynek szövegét Rinuccini, zenéjét Peri, Caccini és Corsi írták. E baráti kör tagjai Caccini énekes és Peri zeneszerző, Vincenzo Galilei, a nagy csillogász atyja és Emilio Cavaliere.

Hosszú folyamat előzte meg az opera kialakulását, melynek gyökerei ugyancsak sokfelé ágaznak. A középkori misztériumjátékok, a liturgikus drámák, a *Sacre Rappresentazioni*, a zenés intermédiумokkal, madrigá-

lokkal teletűzdelt drámák, komédiák és pásztorjátékok, mind átmennek az új műfaj vérkeringésébe.

Az opera visszatérés az antik világnézethez. Klaszszikus, történeti és mitológiai tárgyakat keres és valamennyi művészetet egyesíteni akarja. Zeneileg is szembehelyezkedik a középkorral. A Nuove Musiche (Caccini művének címéről nevezték el a kor művészetét) a polifónia és a canzonetta-stílus helyett a hangszerral kísért monodiában találja meg nyelvét és a beszéd természetességére törekszik. Még csak vázlatosan, de már kifejleszti a szöveg eszmei tartalmát a zenében, így a recitatívban a drámának alárendeli a zenét, a szavalat hangsúlyának ad zenei kifejezést. Aláfestésről még nincs szó. A recitatív uralkodik (*stile recitativo*, vagy *rappresentativo*) a dallamnak még jóformán nincs szerepe, az előadásban az énekes beszéd szabadsága, a *nobile sprezzatura del canto* érvényesül. A harmónia is csupán elemi funkcióra szorítkozik, melyet csak számokkal jeleznek (*continuo*: származott basszus). A basszust *chitarrone*val, *theorbá*val (mély lanttal) realizálták. Néhány ütemes kórust, különböző hangszerekre írt rövid szimfóniát találunk még az opera elsődleges alakjában. Partituraszerűen csak a kórusok kidolgozva. A hangszerek a színpalak mögött játszottak.

A firenzeiek reformja, melyről Peri részletesen szól az *Euridice* előszavában, elsősorban költők reformja volt. Az új irány rövidesen reakcióra talált a zeneszerzőknél. Orazio Vecchi visszatér a polifóniához, a vígjátékban (*commedia harmonica*) a madrigált állítja szembe a firenzei monodiával (*Amfiparnasso*). Ötszólamú énekes szimfóniát ír kórusra, a cselekményt *commedia* dal arteszerű, álarcos némajáték ábrázolja, a párbeszédet a szólalmok váltakozása adja. Gagliano *Dafne*-jában már nagyobb szerephez jut a kórus. De a stílus még ingadozik a deklamálás és ária, a régi hangnemek és az új tonalitás között.

A római operában még inkább növekedik a kórus jelentősége. A római mesterek víg jelenetekkel és kómi-kai mozzanatokkal előkészítik az utat az opera buffához.

A renaissance zenéjének legtökéletesebb kifejezése Monteverde művészete. Alakjain a mitológiai köntös szenvedő lelket takar, nemcsak a renaissance lelki típusát de valamennyi korét. Zenéjében az örök emberi szó-lal meg. Hangja a szív mélyéről tör fel, csodálatos erő-vel és igazsággal. Az Arianna egyetlen fennmaradt töredékét, a Lamento-t, zokogó fájdalomával, szenvedélyes kitöréseivel modernnek érezzük.

Monteverde eszközei is gazdagok. A recitativot ki-szélesíti, rajta keresztül eljut az arioso-hoz, mely termé-szetesen még rövid lélegzetű. Monodikus deklamációján később már észrevehető az átalakulás, mely a bel canto-hoz vezet. Zenéjének festői erejét harmóniai adják meg, megdöbbentően újszerűek és merészek (domináns heted és kilenced hangzatok.) Zenekara az Orfeoban a re-naissance együttesének mintája. Változatos fuvócso-portok: fuvolák trombiták, kornettek, zinkek, clarinok, harsonák. Ez a zenekar már átéli a drámát, és aláfesti helyzeteit. Monteverde népszerűsíti a drámai hatásnak mai napig egyik legnépszerűbb eszközét, a Biagio Mari-nitől először alkalmazott vonós tremolot. Ugyancsak nála találjuk meg a vezérmotívum legrégibb alakját. Az Orfeoban csúcspontját érte el a renaissance ze-néje. A l'Incoronazione di Poppea már más irányban halad, a barok felé. Itt már a zene szuverénül föléje ke-rül a szövegnek. Az énekhangok uralkodnak, a kísérő szimfónia háttérbe szorításával.

Velencében, 1637-ben, nyílt meg az első operaház, a Teatro Cassiano, melyet csakhamar egész sereg új dal-színház követ Európában. Már nemcsak a főúri palazzok meghívott vendégei, de a közönség is gyönyörködhetnek az operában, amely demokratizálódik. A velencei stílus,

élén Cavallival és Cestivel, a század végéig uralkodni fog. A német fejedelmek páholybérlok Velencében és minden bemutatóról hírt kapnak.

Firenze, Róma és Velence mellett a negyedik olasz város, ahol az új műfaj kényes palántája melegágyra talál: Nápoly, a XVIII. században Nyugateurópa operacentruma. Jelentőségét legnagyobb költőjének, a kiapadhatatlan termékenységgű Alessandro Scarlattinak köszönhetette. Neki is voltak elődei, Alessandro Stradella és Francesco Provenzale, de a nápolyi stílust az ő zsenije teremtette meg. Mester az ellenpontban, a formában és a jellemzésben. A számozott basszussal kísért secco (száraz) recitativot, mely a cselekmény hordozója, továbbfejleszti accompagnato-vá, hangszerekkel kísért recitativo-vá.

Scarlatti stílusa élesen különbözik Monteverdeétől. A velencei mester művei fölött ott lebeg a tenger királynője vérrel és arannyal írt történelmének szenvedelmes, komor páthosza, mely tragikus akcentusokban zengi fájdalmát. Színei Tizian, Veronese, Tiepolo, chiaroscuroja, az Adria reflexei. A nápolyi opera a vidám, gondtalan, boldog élet formája, az örökké mosolygó ég, a tyrrhenni tenger azurjának visszatükrözése. Sötét tragikum helyett a melódia érzékisége, a belcanto, mely az áriában leli meg formáját. Az emberi hang szépsége teljes pompájában először a nápolyiak stílusában borúl virágba. Az ária hármasság tagolódású szimmetrikus forma (a-b-a), a dallamot a középső részben harmonikus kíséret öleli át, az ismétlésben a dallam nyaktörő nehézségekkel teletüzdelt koloraturával tér vissza. Ezért aria di bravura, másnéven Da capo ária az ismétlés miatt. Követelményei, a canto fiorito, az énekművészetet káprázatos virtuozitássá fejlesztették. Az ornamentika a művészek tehetségére és tudására volt bízva. Az ária valóságos énekes szonáta. A legnépszerűbb uralkodó forma két és félszáz évig, a nagy mesterek lelki élményeinek kifeje-

zój, mely a maga énekes dallamvonalát a hangszeres formába is beidegzi.

A darabok előadása ragyogó látványosság, remek, plasztikus díszletek, mesés gépezetek és drága kosztümök. Az olasz énekesek közül csakhamar világhírékké váltak a kasztráltak, akik Franciaország kivételével előönlük az európai színpadokat.

A komoly dalmű (opera seria) mellett már komikus darab is feltűnik. Az új műfaj az opera buffa, melynek legelső mestere Pergolese, aki a commedia del arte-t stilizálja (Serva padrona).

Az olasz operát érdekes, új hangszeres forma előzi meg, a simfonia, mely Scarlatti alkotásai: két gyorsabb ütemzésű rész közé ékelődik egy lassú. Ellentéte a francia ouverture, ahol két grave, melyek közül az első ünnepélyes hangjai mellett történt a király és az udvar bevonulása, közrefog egy fugált allegrót.

A FRANCIA OPERA

XIV. Lajos és udvara rajongott a ballettért, mely nem volt tisztán koreografiai látványosság, de drámai, énekes és táncos jelenetekből összetett műfaj. Még Perrin és Cambert balsikerű pastoráléja (1659), az első francia operai kísérlet, előtt nagy sikert aratott már Párisban Luigi Rossi Orfeoja, melyet Mazarin biboros hívására, a Sorbonne és a parlament tiltakozása ellenére, olasz énekesek mutattak be (1643).

A francia dalmű megteremtője, egyben diktátora az olasz Lully, aki kuktasorból emelkedett fel Franciaország legrettegettebb zenei hatalmasságává. Nemcsak alkotó lángész, de rendkívüli szervezőtehetség is. Az első operaigazgató, aki egyúttal kiváló vállalkozó és üzletember. Stílusa — s ez könnyen érthető firenzei származása miatt — a monódiában gyökeredzik, mely ekkor már félszázada letűnt a színpadról. Operáinak lényege a

recitálás. Hallunk áriákat is, ezek hangulatképek, a szereplők lelkiállapotát festik.

Az olasz hatáson kívül még egy erős befolyás ütközik ki műveiből, a francia tragédia, Corneille és Racine antik világa és formaművészete. A klasszikus tragédia koturnusos pátosza és szavaló stílusa érzik meg Lully deklamálásán, mely féltő gonddal ügyel az alexandrin prozódijára. A ballett és a látványosság igen nagy szerepet játszik mitológiai tárgyú darabjaiban.

Lully operáinak (*Alceste* 1674, *Thésée* 1675, *Psyche* 1678, *Armide* 1686) szerkezete a következő: 1. Megnyitó a suite kettős tagolódású formájában. 2. Prolog kórossal. 3. Recitatív és áriák. 4. Mindegyik felvonás végén kórus és tánc. A kórust, melyet a firenzeiek és velenceiek elhanyagoltak, Lully szívesen használta, de homofón tétellel. Férfi-, női-, osztott- és visszhang kórusaival nemcsak zenei hatásokra, de a színpad tömegének, az előadás pompájának fokozására is törekedett. Igen népszerűek táncdalai, csakhamar bevonulnak az önálló hangszeres zenébe (*menuette*, *gavotte*, *bourrée* stb.) ötszólamú zenekara a párisi együttesre (24 violons du Roi) támaszkodik.

Lully nyomdokain halad a XVIII. század egyik legnagyobb mestere Rameau, az összhangzattan első kodifikálója, aki magáévá teszi Lully alapvető dramaturgiai tételeit, melyeket tovább fejleszt. Elkeseredett harc után, ötven éves korában, sikerült detronizálnia félelmetes ellenfelét legelső operájával (lullysták és ramoneurök harca). Rameau darabjaiban a recitálás és ária mellett uralkodik a leíró, festő elem, főképp hatalmas kórusaiban. (Csataképek, viharok, titánok harca), ami természetesen, ha clavecin programzenéjére gondolunk. A színpadi akciót is átformálja, szövegével nem törődik, dráma helyett inkább programot ad zenéje számára. Operái (*Hippolyte et Aricie*, 1732; *Castor et Pollux*, 1737; *Les Indes*

Galantes, 1735 stb.), erősen szimfónikus jellegűek; szerzőjük motettek költője.

A táncformákban mutatkozik meg egész gazdagságában Rameau fantáziája. Az érzelmek széles skálája, ellentétes hangulatok, a miniatűr formába tömörített dráma, a teremtőerő és formaművészet friss és újszerű leleményességével. A Lajosok korának táncos világnézete, az élet stilizált jelenetei zengő melódia-vonalakban.

Rameau zenéje mindinkább az abszolút művészet felé halad. Közönség és kritika Rameaut „barokk (bizarr) akkordok desztillálójának” tekintette. Ez a körülmény igen megkönnyítette az olasz opera buffa párisi tér foglалását, ami évtizedes harcoknak lett oka: a buffonisták és antibuffonisták, sentimentalisták és racionalisták csatározásainak. Ez a háborúság, melynek nyomait az utókor számára dicsőítő és ócsárló pamfletek őrzik és amely előadás után az utcán is folytatódott, az egész párisi szellemi életet két pártra osztotta (Coin du Roi és Coin de la Reine), az olasz muzsika híveire, a buffonistákra, akik közé tartoztak Rousseau és az encyklopedisták és a francia zene jövőjében bízó antibuffonistákra. Alapjában ez a csatározás nacioanalista lázadás volt az olasz zene imperializmusa ellen, a faji öntudat, a művészeti függetlenség legelső megnyilatkozása.

A francia dalmű első formáját olasz mester teremtette meg, harmadik típusa német zeneköltő, Gluck műveiből került ki. Gluck Lully dramaturgiájából indult ki, tehát olasz esztétikából. A buffonisták és antibuffonisták harca újból fellángolt a gluckisták és piccinisták küzdelmeiben, mely kétféle olasz stílus mérkőzése: a tiszta olaszé (Piccini) és a francia mázzal bevont németolaszé (Gluck). Hatvan éves koráig Gluck a németolasz stílusban ír. Azután következik az öt francia opera: Orphée, Alceste, Armide és a két Iphigénie. Gluck ezekben a darabjaiban az opera szellemét megneemesíti, az olasz érzelmességet a német szimfónikus stílussal ke-

veri a francia tragédia leegyszerűsített formájában. Hátart szab az ária uralmának, hadat izen az énekesek, a *primi uomini* és a *prime donne* diktatúrájának, mely a nápolyiak gyengeségéből ízléstelenséggé fajult. A zenét alárendeli a drámának. A recitálás deklamálássá stilizálódik és gerince lesz a darabnak. Már többé nem az áriák összekötésére szolgál, hanem maga a dráma. Ez a deklamálás őse a wagneri szavalóéneknek.

Régebben a franciák Gluckot nemzeti zeneköltőjüknek tartották. Ma náluk az a felfogás kerekedett felül, hogy a Gluck-Piccini-harcban az akkori modern Olaszország aratott győzelmet a régi fölött Gluck hellenizmusában, ahol a francia hatás csak külsőség, nem belső lényeg, az olasz hősi zenedráma érte el fejlődésének legmagasabb pontját.

AZ ANGOL OPERA

Az angol puritánizmus sokáig késleltette a színházi élet fejlődését. Csak a XVII. század második felében támad Angliában a zenének olyan mestere, — ma is legnagyobb gényusa — Henry Purcell személyében, aki az olasz opera, valamint az angol álarcos játék (*masque*) hatása alatt megteremti az angol nemzeti dalművet, melyen azonban megérzik a hanyatló polifónia is: Purcell az *anthem* (a motett és kantáta között álló polifón műfaj) mély érzésű költője. Stílusa ünnepies, pompázó anélkül, hogy hivalkodó lenne. Sötét fájdalom nem egyszer tragikus feljajdulásig fokozódik, angol komorság árad belőle és megsejtése a közeli végnek.

A külföldiek közül a velenceiek és Lully hatottak rá. A velenceiektől lesi el az *ostinato* állandóan ismétlődő figuráját (*ground*), mellyel megragadó drámai hatásokat ér el. A szünni nem akaró fájdalom gyászos lassúságával állandóan lefelé hullámozó basszus tompan dübörög, mint a koporsóra hulló rög, míg Didó zokogva búcsúzik az élettől. Lully a kórus alkalmazá-

sában volt mestere, a kar nála aktív részese a cselekménynek. A nemrég felújított Dido and Aeneas és a King Arthur a leghíresebb darabjai.

Purcell korai halálával sírba szállt az angolok legnagyobb reménysége. Olasz kasztráltak ütötték fel tanújukat Londonban, melynek ízlését a pasticcionak nevezett tarka operaegyveleggel metelyezték meg. John Gay keserű gúnnal csúfolja ki a Koldus operában (Beggars opera) az olaszok garázdálkodását (1728). Az angol művészet évszázadokra elvesztette lehetőségét, hogy az angol dalmű kibontakozzék az idegen befolyásokból, hogy saját nemzeti életét élhesse. Így történhetett, hogy a XVIII. század legnagyobb angol operaköltője, az olasz muzsikát író — német Händel.

A NÉMET OPERA

Olasz földről Schütz Henrik, a német korai barok legkiválóbb tehetsége, ülteti át hazájába az operát, melynek elterjedését a harmincéves háború késlelteti. Schütz Velencében tanult Gabrielinél. Hiába ír azonban német dalművet, melynek szövegét olaszból Martin Opitz fordítja németre, zenéje a kortársak feljegyzése szerint — a vezérkönyv elégett — olasz volt. Schütz ugyancsak olasz hatás alatt orientálódik az oratórium felé. És hiába teremte Hamburg német operát, mely különben úgy eldurvul, hogy az egyház is tiltakozik ellene, a nagy német városok sorra behódolnak az olasz szellemnek, olasz zeneszerzőknek, olasz énekeseknek, olasz zenészeknek és olasz díszletfestőknek: München (1657), Drezda (1662), Hannover (1689), Berlin (1700), Stuttgart (1698), Bécs pedig valóságos olasz zenei központ lett.

Az olasz opera bécsi uralmára és az egész olasz hegemóniára érzékeny csapást mért Mozart, a Szöktetés a szerályból című daljátékával (1781), melynek gobelin orientálizmusa, ellentétben a többi keleti buffonériával,

(Türkenoper) az első igazi német Singspiel. Mozart élete végén visszatér a daljátékstílushoz, de már népies hangnemben: a Varázsfuvola, ez a színpadi revü (Maschinencomödie), a népfantáziának és az Aufklärungnak megkapó keveréke. Mozart nagyszámu dalművei közül hármat említünk meg, mindegyik az olasz melódikus stílus csodálatos megnyilatkozása, melyben a zene lesz úrrá a drámán: a Figaró lakodalma, a legtökéletesebb felsőbbrendű zenei vígjáték, drámai mélységeket takar, a Don Juan, a tragikus és buffoelemeknek merész vegyítése, akár csak Shakespearenél tragikum és komikum, s a Cosi fan tutte, a leggazdagabb valamennyi között a formák kiteljesedésében. Mind a háromban eszményi az énekbeszéd.

AZ OPERA COMIQUE

Franciaországban az opera mellett az énekes színpadnak új műfaja támadt: az opera comique, mely szintén változatos családfára tekinthet vissza. A pásztorjáték (bergerie, jeu), a durva bohózat (farce), a vásári színház (théâtre de la Foire), a chanson, a komédia zenés betétekkel: mind hozzájárultak az új műfajhoz. Az opera comique véralkatában jellegzetes francia és lényegesen különbözik az olasz opera buffától. Az olasz buffonériában az ária secco recitativo-val váltakozik, az opera comiqueban az éneket prózai párbeszéd követi. Az olasz buffonéria legszívesebben az alsóbbrendű komikum légkörében mozog, a francia opera comique a vidámság mellett érzelmességével is hat. (Sedaine-Monsigny Le Deserteur-jének szentimentalizmusa még Heinet is megindította.) Harmonizálásában is finomabb, választékosabb és előkelőbb.

Rousseau opera-comiquenak nevezi a La Devin de village (1752) című darabját, de ez még csak gyenge

olasz utánzat. Az opera comique stílusának Philidor, Dalayrac, Monsigny és a belga Grétry az igazi mesterei.

A KANTÁTA

Ez a műfaj, melynek eredete a XVI. századra nyúlik vissza, eleinte énekhangra írt áriát jelentett, (Alessandro Grandi: Cantate ed Aria a voce solo) később magánhangra, kórusra, hangszeregyüttesre, vagy zenekarra írott darabok egymás utánja. A monódia két főeleme érvényesül benne: a recitálás és az ária. Mind a kettőnek más a lélektani szerepe. A recitatív exponál, az ária kifejez. A kantáta szerkezete: zenekari bevezetés, kórus, recitatív beékkelt kórusokkal, áriák és zárókar. Akár lírai, akár drámai, cselekménye csak a lényegesre szorítkozik. Hangulata egyházi, vagy világi: cantata de chiesa és cantata da camera. Az előbbi egyházi, de már nem liturgikus zene, felszabadul úgy a gregorián korál, mint az énekes polifónia hatása alól. A kamara kantáta legkiválóbb mestere Carissimi. Stuart Mária haláláról írt kantatájának hangja igaz és őszinte, Monteverde realizmusa nélkül.

Az egyházi kantatából fejlődött az oratórium. A világiból (ária) nyerte egyik lényeges alkotórészét az opera. A kantáta olasz földön nemsokára elsovad. Kereteit az olasz szellem szűknek találta. Epikai festésre nem tudott elég nagy távlatot adni. Carissimi ezért teremti meg belőle az oratóriumot. Drámai kifejezésre a kantáta szintén nem elég alkalmas, ezért fordulnak a monodisták az opera felé. Elmélkedésre, kontemplatív elmélyedésre az olasz géniusz e műfajban nem tudott alkalmat találni, nem tudta benne megelégni önmagát.

Franciaországban Charpentier próbálkozik meg a kantátával (Le reniement de St. Pierre). De elszigetelten marad. Sokkal inkább otthonra talál a kantáta Németországban, melynek a XVIII. században egyik jellegzetes műfaja. Schütz Henrik hozta a kantátát

is Itáliából, ahol velencei tanulóéveiben ismerkedett meg vele. Kibővíti szerkezetét, nagyszerűen összeegyezteti a drámai hatást a polifóniával többszörös kórusaiban, melyeket szintén Olaszországban tanult el. *Symphonia sacra* elnevezésű darabjai dramatizált motettek, elsődleges alakjai a német kantátának, telve merész realizmussal. A recitatív és az ária váltakozása Schütznel a drámai fokozás elementáris eszköze, szintúgy a kezdőmotívum megismétlődése a zárórészben. *Saul Saul warum verfolgst du mich?* motettjében égi háború közepette sujtja le a mennyei szózat Sault, kinek lelkét a látomás nyomán a megtérés vihara rázza. Őserejű drámai tehetség mozgatja a három kórust, a természet és a hit misztikus erői hullámanak kitöréseiben.

Schütz a korszak határán áll, még nem tudja teljesen átadni magát az új tonalitásnak, szívesebben gondolkodik egyházi hangnemekben. Stílusának külső ötvözete olasz. Folyton az olasz oratórium felé hajol. Ez a lélektani magyarázata, hogy nem tudta meghódítani a német közönség széles rétegeit. Idegennek érezték művészete formáját, pedig a lelke német volt. A kantáta tartalmának elmélyítése, drámai mozgalmasság belepréslése a szűk formába, metafizikai problémák felvetése: német lelkiség. Schütz az első nagy, német mester. Hangjába még vegyülnek idegen színek, de lelkében már megszólal a német faji psziché, mely Bachban fogja elérni beteljesedését.

Bach művészetében a kantáta tovább fejlődik és elnyeri legtökéletesebb formáját. Kantátáinak száma majd háromszázra megy. Egyháziak és világiak. Az előbbieket a jelentékenyebbek, öt esztendő vasárnapjait ölelik fel. Bach képzelete szabadon csapong bennük, az ember kapcsolata Istenéhez folyvást megújul.

Mint az *Ars antiqua* idején a gregorián korál, úgy most Bachnál a protestáns korál jut döntő szerephez, belőle épül fel a kantáta. Bachnál már jelentkezik a

modern drámai stílus legfontosabb formája, az énekbeszéd: szó, ritmus és hang kiegyensúlyozódnak. Míg Schütz sokszor feláldozta a szöveget a zenének — gyakran a kadencia nem esik össze a szöveg megnyugvásával, — Bachnál a szöveg a zenében plasztikusan domborodik ki. Dallama hármasan tagolt formát mutat, olasz hatás alatt gazdag vokalizációval és ornamentikával, melyek a kifejezés skáláját kibővítik, a szóból, majdnem a szótagból is valóságos spirituális tartalmat vonnak ki.

A harmónikus gondolkodás megszilárdulása tovább halad. Bach kantátaiból már a dur-moll tonalitás szól hozzánk. A forma fejlődésével együtt gondolatvilága behatol a nagy problémák régiójába, mely megadja a kulcsát szimbólikájának. A lélek kiszabadul a középkori misztika börtönéből és hatalmas szárnyacsapással emelkedik fel Istenéhez. Szeretet, bűnbánat, vezeklés hatják át, őszinte, igaz, emberi érzések. Ezért oly emberi Bach kantátáinak világa. Ezért egyszerű, nyájas, szelid, édesen-szomorú, ahogyan az Istenember él az újkor lelkében. Schütz zenekarának primitívizmusát Bachnál már szimfónikus stílus váltja fel, a vonósokhoz fuvók is csatlakoznak, amélikül, hogy az orgonát háttérbe szorítanak. A zenekar önállósul és a drámai kifejezés lényeges eszközévé válik.

A XVIII. század második felének racionalizmusa csakhamar megölte a kantátát. A felvilágosodás detronizálta a hitet, a forradalom a lélek helyébe az észet ültette. Minthogy az istenhívés kialvóban és nincs érzés a forma megtöltésére, az egész műfaj elpusztul. A kantáta amint átkerül Németországba, szülőházájában talaját veszítette. Bach után új hazájában is gyökértelen marad. Az egyházi kantáta Európaszerte a vallással együtt hanyatlik le. Csupán a világi kantáta vegetál még, de olyan nagy mesternek, mint Mozart is, kantátái között egyetlen sem akad, mely felvehetné a versenyt Bach-al. A világi kantátának a francia forradalom alatt akadnak művelői:

Gossec és Cherubini, de aztán a műfaj, nem számítva egyes kivételeket (Beethoven: Meerestille und glückliche Fahrt; Debussy: La damoiselle élue) eltűnik.

AZ ORATORIUM

A kantáta kibővüléséből keletkezett. Az opera előtt a legdrámaibb valamennyi műfaj között, mely csak a XIX. században lendül epikai szélességbe. Nevét Philippo Neri imaterméről (oratorium) nyerte, ahol az egybegyűlt papok áhitatosságaik fényét a Laudi Spirituali, valamint a Palestrina és Animuccia himnuszainak éneklésével növelték. Ezek a himnuszok később átalakultak több hangra írt misztériummá, ahonnan már csak egy lépés az oratórium primitív formája.

A firenzei monodikus kísérletek hatása alatt Emilio del Cavaliere írja ez első oratóriumot: La rappresentazione di anima e di corpo-t. Csupa allegória és szimbólum, alakjai elvont fogalmak megszemélyesítései. Magánszámok és karok váltakoznak continuo kísérettel. Bízvást nevezhetjük moralitásnak, misztériumnak.

Az oratórium és az opera születési időpontja csaknem összeesik. A különbség köztük csupán a szövegben rejlik, mert ekkor az oratórium még egyházi dalmű, melynek előadása eleinte éppen úgy színpadi ábrázolás, mint az operáé. A műfaj Carissimi-val kezd átalakulni, elszakadni a színpadtól, melyet a historicus helyettesít, aki az eseményeket elbeszéli. Carissimi az oratórium dramaturgiájának megteremtője. Ez az átalakulás még nem teljes megújulás. Még mindig a drámai mozzanatok uralkodnak a lírai és epikai elem fölött, objektívizmus helyett szubjektívizmus. A zene néha átsiklik világi területre, de sohasem realisztikus. Carissimi szubjektív hangja legerősebben a Monteverdétől átvett Lamentóban szólal meg (Jephta).

Egészében a firenzei monodisták tanait fogadja el:

recitatív, ária és kórusok. Áriájában az olasz mélosz érzéki szépsége preraphaelitává tisztul.

Utána nagy visszaesés áll be a műfajban, a latin oratórium helyett az olasz nyelvű oratorio volgare lesz népszerű. Mesterei Stradella, Alessandro Scarlatti, Marcello, Durante és Leo, nem tudják tartani az iramot Carissimi kezdéséhez mérve. Stradella alkotja a legmaradandóbb művet (San Giovanni Battista), de Róma elzárja előlük a bibliát és az evangéliumot. Meg kell elégedniük Krisztus helyett az Acta Sanctorum ihletével. Ezért nem tud felemelkedni az olasz oratórium a német mesterek metafizikai magaslatára.

Az olasz barokk minden pompája ragyog Händel művészetében. Händel oratóriuma dekoratív műfaj, alap-eleme a festőiség, a csillogás, az angol udvar látványosság-szomjazásának kielégítése. Az oratórium nála ismét visszatér ikertestvéréhez az operához. Szerkezete epikaian terjengős, hangja profán, drámai.

Bach saját lelkébe tekint. Händel a világba. Bach a Tamás-templom orgonistája, hívő lélek, aki a zenében Istenével társalog, szívét a túlvilág látomásai népesítik be. Händel világfi, hölgyek és udvarok ünnevelt kegyeltje, ügyes üzletember, igazgató és impresszárió. Nem ér rá megkeresni lelkét, sóvár tekintetét a világra szegezi, melynek szépségeit és eseményeit akarja óriás freskókba fogni. Bach a magány művésze, Händel a tömegé. Bachot érik francia és olasz hatások is, de ezeket felszívja. Händel a melódia szerelmese, mohón habzsolja a dallam édességeit, nem törődik azzal, ha egy melódia a másé, elveszi, magáénak érzi, mert az alkotás mámorában úgy hiszi, hogy a régi dalt újra fogant meg lelkében. Ezért tartják évszázadokon át plagizátornak s a vád még ma sem hallgatott el tekintélyes tudósok tollán.

Bach minden üteme sűrített drámaiság. Händel első-sorban epikus, aki harsogó retorikával ömleng hősei sor-

sáról, leíró és festőművészete nem tud betelni önmagával. Bach az ellenpont hőse, az emberi lélek életét mozgó vonalakban ábrázolja. Händel a harmónia énekes, színek keverője, aki a vonalat is a kolorizmus tündöklésén át látja. Bach képzeletében az égi igazság örvendezik, Händel a kereszténység hőseit pogány diadalénekekkel köszönti. Bach csontja velejéig német. Händel kozmopolitizmusán át három ország lelke szűrődik. Tulajdon fájának hangja a leggyengébb a nyelvezetében, nem németül szól, de a nápolyi stílust harsonázza.

Ezek az ellentétek majd mindig kiütköznek művészetükből. Mégis a legfőbb alapvető különbség világnézetükben rejlik. Bach szemlélete hangszeres, Händel énekes. Bach a jövőről álmodozva az újkor egyre tökéletesbülő, bűvös szerszámából, a hangszerből csalja elő hangjait és belőlük szövi álmvilágát. Händel a történelem határmesgyéjéről a középkorba tekint és az ember legrégebb zenélő szerszámával, az énekhanggal hirdeti érzéseit. Ezért homofón és harmónikus.

Az énekhangot monumentálissá sokasítja, hogy fantáziája látomásait lenyűgöző dimenziókban varázsolhassa elő. Hűtlen lesz az operához, az oratórium felé fordul, mert ezekben a dramatizált epopeákban nagyobb tömegeket alkalmazhat. Egyik oratóriumát (Ester) előadatja színpadon s szándéka folytatásában csak London püspöke akadályozza meg.

Az elemek és a szenvedélyek vihara a Händel igazi világa, míg Baché a félhomály, az egyedülvalóság, a magárahagyottság, az önmagábamerülés. Händel képzelete akkor lángol, ha tekintete boldogan siklik végig ezrek fényben fürdő arcán. Berliozig és Mahlerig nem akad ilyen imádója a hangkolosszusoknak.

Bach szerényen néhány tucat énekest és zenészt kér a lipcsei városi tanácstól a Máté passio előadásához. Händel mindig arra vágyik, hogy a Kristálpalotában hatalmas tömegeket vonultasson fel. Csak a francia for-

radalomban, mikor a nép a kórusban önmagát látja, saját politikai szerepének és súlyának megtestesülését, írnak majd Gossec, Lesueur, Mehul ilyen masszív énekes stílusban.

Bach passiói más légkörbe visznek, a német motett passiók egyszerű, őszinte világába, ahonnan Schütz is elindult. Händel oratóriumainak (Messiás, Judás, Makabbeus, Samson, Saul, Izrael Egyiptomban stb.) az egzaltációig fokozódó heroizmusa egyúttal alaphangja operáinak is. Freskói ornamentikájába bedíszíti a fugát is. Händel darabjainak központjában őrzöngő, kavargó tömeg ágál. Bach passióinak is a zsidó nép az aktív, míg Jézus a passzív hőse, de nála a líra dominál, nem a tömegszenvedély. Egyszerűségükben az evangélistát követik. A Máté passióban Bach lemond víziós képzelete rajongott formájáról a fugáról is, hogy a tragédia jeleneit egy síkban vetítse elénk.

Händel elkerüli Jézust, az ő evoét újjongó szívében nem lakozik isteni szeretet. Bach szeme előtt folyvást ott lépked a Megváltó, amint keresztje alatt roskadozva megy a Golgothára. Bach legtragikusabb momentumai-ban is saját lelkének vergődésével ragad meg, Händel az olasz kantilénát a német polifóniával keveri. Bach oratóriumaiban is úgy vési recitatívjait, mint kantátái-ban. Az áriák olasz levegőt ontanak. Karácsonyi Oratóriuma felnagyított kantáta, kis kantáták összefűzése.

A IX. században az oratórium veszít egyházi jellegéből. Haydn (A teremtés, Az évszakok), nem annyira lírai vagy drámai, mint epikai zenét ír, mely elbeszél. Beethoven (Krisztus az olajfák hegyén) megközelítően sem tud oly drámaiságot önteni ebbe a formába, mint egyéb műveiben. Berlioz (Krisztus gyermeksége) és Liszt (Krisztus, Szent Erzsébet legendája) a romantikus oratórium mintaképei, égi zene helyett nagyon is földi muzsikát adnak. Mendelssohn (Paulus, Éliás), valamint Schumann (A paradicsom és a Péri, A rózsza zarándok-

útja) szintén a német romantika programjával vélik életbentartani a műfajt, melyet a század második felében Franck Cézár neochristianizmusa akar modernizálni (Ruth, a Megváltás, A boldogságok). A XX. században Debussy miszticizmusa (Szent Sebestyén vértanúsága) a dramatizált és szavalt oratórium, határkő a műfaj útján. Mahler (VIII. Szimfónia) és Schönberg (Gurrelieder) ezres szimfóniai oratórium jellegűek. A lineáris zene szintén kedvvel fordul majd e műfaj felé (Honegger: Dávid király; Stravinszky: Rex Oedipus).

A BAROK HANGSZERES FORMÁK

Nemcsak az énekes zene, de a hangszeres művészet új formái is az olasz félszigetről terjedtek szét Európában. A bresciai és cremonai hegedűkészítő iskolák (Amati, Guarneri, Stradivari) hangszerei meghódítják a világot. A mesterhegedű nyomán virtuózok és komponisták raja támad: Marini, Vitali, Corelli, Vivaldi, Locatelli, Tartini. Az énekes világnézetet kiszorítja a hangszeres gondolkodás. A zenei frázis megszabadul az emberi hang árnyékától, az instrumentális zene maradjék-talan kifejezése lesz a léleknek. A hangszeres gondolat formái különböző alakzatokban jelentkeznek Itáliában: *ricercar*, *canzone*, *sonata*. A sok hegedű-, csembalo- és orgonakompozíció között igen népszerű a két hegedűre írt darab *continuo*-val, melyet megkettőztek: a csembalo mellett gambával. (Ez a forma egészen Haydnig divatos.)

Az olasz befolyás igen nagy Franciaországban. Corelli hegedűszonátája az első ilyenmű darab, mellyel Párisban megismerkednek. Az ellentét elvén alapszik: *lassú-gyors* — *lassú-gyors* részek váltakozása. A nagy Couperin *Le tombeau de Corelli* című szimbolikus darabjában a sonátát *sonade-re* változtatja, hogy franciásítsa az elnevezést. A komoly, nyugodt plasztikájú, olasz stílus mellett a hajlékonyabb, elevenebb ritmikájú, gazdagabb círá-

dáju francia stílus úgy tűnt fel, mint az ízlés rovására tett engedmény. Francoeur, Leclere és a francia hegedűsök többé-kevésbbé mind Vitali és Corelli hatása alatt állnak.

Ez idő szerint azt hisszük, hogy a fuga Frescobaldi ujjai alatt hangzott fel először az orgonán. Ez a műfaj és a cembalo suite innen kerül Franciaországba. A clavecinisták rövidesen felülmúlják első mestereiket. A francia gáláns stílus, mely Watteau festményeinek, az ancien regime-nek negédes, précieux világát ábrázolja, ékítményes (agrément) darabjaiban Chambonniertestől Couperinig tökéletes miniatülművészet.

Franciaország nemsokára felszabadul a hangszeres zenében az olasz hatás alól, Németország még jóideig küzdik az italianizmussal, míg végre megtalálja saját nyelvét. Froberger, Buxtehude, Kuhnau mind olaszul írnak, Bach sem menekülhetett a Da capo ária varázsa elől. Fia Fülöp Emánuel is a német polifóniát olasz melódiával győzi le. A klasszikus szonátatípus, melyet Bach Fülöp Emánuel mintáz meg, Corelli, Domenico Scarlatti és Sammartini szonátáinak kiszélesítése. A német Telemann, Bach legünnepeltebb zeneszerző kortársa, nyíltan kimondja, hogy a fiatal művészek az olasz melódisták iskolájában kell tanulnia, nem pedig az öreg kontrapunktistáknál. Wilhelm Rust Itáliában dolgozik, éppen úgy, mint a szász Hasse (Il Sassone) Alessandro Scarlatti és Porpora tanítványa, aki olasz stílusban ír, csak úgy, mint Benda, a melodráma megteremtője (Ariadne auf Naxos). Sammartini megelőzi Stamitzot a szimfóniában, Haydn Porporánál tanul. Mozart háromszor utazik Itáliába, olasz operákat ír. Beethoven műveiben is sok helyen, nemcsak a Fidelio-ban, megérzik az olasz hatás, sőt az italianizmus legnagyobb ellenfelének, Wagner Richárdnak első operáin is észrevehető az olasz stílus, (Rienzi, Bolygó hollandi). Két ország emberöltőkön át nem tud nemzeti dalművet létrehozni Itália miatt.

Anglia sokáig Händel olasz jármában vergődik. Oroszországot Anna cárnő uralma alatt olasz komponisták: Galuppi, Sarti, Cimarosa, Salieri operái árasztják el. Fomine dalműve, a Boszorkány molnár az első orosz opera, csak 1779-ben jelenik meg a színpadon. Zenéje az orosz népdalt italianizálja.

A SUITE

A középkor énekes-homofoniája, a népdal, a suiteben született újjá, míg az egykori vokális polifónia a fugában. Az instrumentális zene első termékei dalok, főként táncdalok, melyeket átírtak hangszerre. A canzone da sonar olasz elnevezése mutatja legjobban a dal átvitelét a hangszerre. Ezek a táncdalok : allemande, tambourine, rigaudon, pavane, gavotte, gigue, sicilienne, (páros ütemek), gaillard, menuett, canzone, passepied, polonaise, courante (páratlan üteműek), passacaglia, menuette, rondeau (váltakozó üteműek) minden országban fajiságot sugároztak. Egyéni életüket tovább éltek, némelyik elmélyült és levette egykori megkötöttségét, mely a tánc gesztusaihoz kapcsolta, a zeneköltő egyéniségén át a kor lelkének lett kifejezője. (Corelli: La Folia, Bach: Chaconne). A stilizált életforma, a szertartások, melyek mindinkább átalakították az életet, a népdal hangját a rokokó szalonok tónusához finomították.

De már a XVII. században a táncdalok csoportosan elrendeződtek. Így keletkezett a suite, más francia szóval ordre vagy partita. A suite ciklikus forma, de nincs szigorú szerkezete. A dalok kétszakaszosak, összeállításuk tetszés szerinti. (Négy tételes formája Chambonnières nevéhez fűződik.) Rendszerint eleve-nebb ritmusú dallammal, gyakran allemande-del kezdődik, a zárótétel még gyorsabb, sokszor gigue, a suite közepén egy vagy két lassú darab. Ha a suiteben nagyszámú darab van, akkor a középső rész rendjében is

váltakozik a gyors és lassú. Mindegyik darab megismételve teljességében, vagy variáció alakjában, melynek neve double.

Couperin „a rokoko Chopin” mellett a suite legnagyobb mestere: Domenico Scarlatti, az Essercizi per Gravicembalo költője, aki friss ritmusaival, szólamkeresztezéseivel, tört akkordjaival, futamtechnikájával merész újító a cembalo irodalomban. Bach négy zenekari suiteja klasszikus mintája a formának és a francia rokokót varázsolja elének.

A suite lesz majd a szonáta egyik gyökérszála.

A FUGA

A zenei architektura legklasszikusabb formája. A középkori többszólamuság szelleme támad fel a fuga lineáris ellenpontjában. Alapelve az utánzás, a téma különböző szólamokban lép fel, melyek egymás elől menekülnek.

Az imitáció első formája a kánon, melyben a téma kisebbítve (*diminutio*) vagy nagyobbítva (*augmentatio*) lép fel, vagy megfordított hangközökben (tükörkánon) vagy ellenkező irányban (rákkánon) halad.

A fuga már az utánzás felsőbbrendű formája. Hármas tagolódást mutat, belső összefüggésében a szimmetria elve érvényesül. Megnyitója az expozíció, melyben a téma a vezérszólamban, felelete a társszólamban lép fel. Rövid közjáték után következik a kontraexpozíció. A fuga második része, a kidolgozás, az expozíció három főalkatrészével operál: téma, felelet, ellentéma. A század ellenpont leleményének minden raffinált ötletessége érvényesül itt, a legváltozatosabb modulációk és imitációk izekre szedik a témát, megfordítják és átalakítják. A kidolgozás beletorkollik a visszatérésbe és egyre erősebben az eredeti tonalitás felé törekszik. A fuga kódával fejeződik be, melyben az összes elemek drámai feszültségben torlódnak.

A műfaj kialakulásában mellőzzük az első kísérleteket. (Frescobaldi, Froberger, Couperin, Byrd). A fuga Bach művészetében nyer egyetemes jelentőséget. Lelkébe legmélyebben a fugán keresztül láthatunk be, melyben benső világát exteriorizálja. Jelenéseinek extázisa itt a legnagyobb.

A fuga Bachnál lelki meggyőződés és szükséglet, kinyilatkoztatás, életforma. Képzeletében lángra gyúl az ellenpont aszkézise. Fantáziájának szárnyalása, hitének végtelensége leggazdagabban, mégis legegységesebben itt tárul elénk beláthatatlan távlattal. A fuga prizmáján át csodáljuk Bach lelkének sugártörését és színein keresztül magát a világot, amint újjáteremti.

Bach egész lelke átlényegül a fugában hangszerre, melyen minden gondolatát és érzését megtalálja. Lelki világa a hang élete, az instrumentum hangjának élete, mely befelénézőbb, mint a kiragyogó emberi hangsugár. Szívesen foglalkozik hangszerekkel, ő tervezte meg a viola pomposa öthúros vonóhangszert a hegedű és gordonka keresztezéséből. Rendkívül érdekelték a cembalo problémái is. Werckmeister András elgondolása alapján a temperált hangolást alkalmazza a cembalora s így a korlátlan harmónikus lehetőségek szemhatárát mutatja meg. A cembalo ujjtechnikájában az első korszakot Couperin jelenti. (*L'art de toucher le clavecin*, 1717), a másodikat Bach (*Wohltemperiertes Klavier*, 1744).

Ahány fugája, annyi csodálatos látomás, mindegyik más és eredeti, új, sohasem ismétli önmagát. Kozmikus világ, az érzelmi és értelmi dinamizmus eszményi egyensúlyával. A középkor istenkeresése barok szenvedélyességgel. Bach fugaművészete a legskolasztikusabb formában a legegényibb szubjektívizmus.

A SZONÁTA

Egy, vagy több hangszerre (Gabrieliék hangszer-együttesre is írtak) komponált darabot jelentett, ellenében az énekes kantátával.

A szonáta, mint végső derivátum, a fugából fejlődött ki az olasz szonátán keresztül, a monotematikus kettős-forma és a kéttémájú hármassforma egyesítésével.

A szonátában a XVIII. század második felében két-féle szonáta fog egybeolvadni: a suiteből kifejlődött sonata da camera és a sonata da chiesa. Mind a két ős család-fája terebélyes és messzeágazó, úgy, hogy nem terjesz-kedhetünk ki a szonáta teljes genealogiájára, csak leg-fontosabb mozzanatait említjük.

Egészen Bach Fülöp Emánuel fellépéséig a szonáta monotematikus marad. Ez a mester állítja be Corelli és Domenico Scarlatti szonáta típusába a második témát, és kiszélesíti a kidolgozást. A tematikus dualizmus az új, klasszikus szonátatípus legfőbb jellegzetessége.

Bach Fülöp Emánuel művészete betetőzése a stílus átalakulási folyamatának, a homofon technika elmélyü-lésének kontrapunktikus gondolkodássá. A számozott basszus uralma megsemmisült, a súlypont a legmélyebb szőlamból a legfelsőbe helyeződik át. A kadenciák által megszakított rövid motívumok helyébe szimmetrikusan elhelyezett négyütemes periódusok lépnek. Megkezdő-dik a tematikus munka és a szimfónikus építkezés meg-alapozása.

A sonata da camera táncdarabokból áll, hasonlóan a suitehez, ugyancsak kétszakaszos formákból, de már éle-sebb szerkesztési kontúrokkal. Némelyik suite első tétele olasz szonáta volt. A camera szó nem intimebb hatást jelöl, hanem valamelyik főúri, vagy királyi palazzo ter-mét, esetleg hangversehytermet, ahol előadják a darabot, melynek jellege világi. A másik ős a sonata da chiesa, a canzoneból fejlődött, komoly hangulatu, kontrapunk-tikus kidolgozású tételekből áll. Szerkezete: Allegro, melyet gyakran bevezető grave előz meg. — Rövid grave. — Középtétel háromnegyedes ritmusban, nyugodt tempóval. — Fugató az első tétel témájából.

Az egyesülés után a szonáta szerkezete a fejlődés folyamán a következő alakot mutatja:

Többnyire az első tétel a szonátaforma. A három tétel együtt maga a szonáta műfaj. (Később majd negyedik is csatlakozik hozzá.) A három tétel: két gyorsabb rész közrefog egy lassút, tehát az olasz opera-szimfónia formája.

Legfontosabb az első rész, mely a fugához hasonló három periodusra oszlik. Expozíció nyitja meg: két egymással ellentétes hangulatu téma. Utóbbi a domináns (ötödik fokra épített) hangnemben. A két téma mérkőzik egymással, a küzdelem az első téma győzelmével végződik. Második rész a kidolgozás, mely a tulajdonképeni tematikus munka. Végül következik a visszatérés, de itt a tonális egység nem teszi lehetővé mint a fugában a nagymérvű modulatorikus kilengést és a második témát az első téma hangnemébe kényszeríti. Az első tétel szerkezete a legnagyobb szabású az egész műfajban.

A második tétel rendszerint dalforma. Expozíció (téma, epizód, visszatérés) középrész, reexpozió. Érzéstónusa rendszeren Adagio, mely ellentéteül az első rész forrongó gondolatharcának, gyöngédebb, megnyugtatóbb.

A harmadik tétel scherzo, a menuettből fejlődött ki, mely még a legtovább tartotta magát, mint az egykori suite maradványa és a XVIII. század legnépszerűbb tánca (Összetett dalforma, a középén a trióval.) Később a menuett átalakult scherzová, elvesztette táncjellegét, de ritmusában elevenebb és könnyebb, azonkívül tematikus munkát is ad. A reexpozió visszatérés jellegű. Bohó vidámság, bájos derű árad belőle, később bölcs és mély humorra nemesedik.

A negyedik tétel, a finale, rendszerint rondóforma. Témája többszöri visszatérést, különböző hangulatu epizódok szakítják meg, mint a chansonban a refrain ismét-

lődését a coupletek. A finale változó hangulatu, de rendszerint a szonáta drámájának megnyugtató befejezése.

Bach Fülöp Emánuel stílusa már egyéniség körvonalaait mutatja, a személytelen formulák helyett néhol erősen szubjektív érzések, formakereső merész akcentusok csendülnek meg zenéjében. Nyugtalan harmóniában és ritmusban. Hirtelen és váratlan dinamikai ellentétei meglepőek. *Stile espressivo* a Bach Fülöp Emánuel hangja. A véle kezdődő irány klasszikus kiformálódását Beethovennél látjuk.

Bach Fülöp Emánuel után következett Haydn, kinek szonátaformája világosabb, szabatosabb, a témák metódusa klasszikusabb. Azért jelentéktelen változások kivételével a szonáta még elsődleges alakját mutatja. Mozart kibővíti az első tételben a két téma között az átvezető részt és a finále kidolgozását. Haydntól és Mozarttól Wilhelm Rust vezet át Beethovenhez.

A szonátában Bach Fülöp Emánuel némely darabjának és Mozart utolsó műveinek, mint a c-moll fantázia és szonátának kivételével általános tematikus képletek szerepelnek túlnyomólag. Beethoven egyéni gondolatait, drámai érzéseit írja témákkul, melyeket a romantika feszültséggel telített levegője mindinkább szubjektívvé érlel. A homofónia és az ellenpont harca lehiggadt, hogy előtérbe lépjen a dráma. Az anyag harmónikusan és architektúrában is elrendeződik. A kidolgozás elmélyül. A kifejezés legfőbb eszköze a dallam, belőle font szálak mozgatják a gondolatokat és szövik a harmóniát.

Ahogyan a fuga mozgalmas dráma Bachnál, épenúgy Beethovennél drámává elevenedik a szonáta, melynek formai keretein áttörnek a gondolatok, anélkül, hogy a belső egység kohézióját veszélyeztetnék. Beethoven drámai lélektana a formai logikán lényeges változásokat eszközöl: a fő és melléktéma közé szélesebb átvezető részt iktat, a zárórészben az expozíció teljes

ismétlését fokozatosan elhagyja. Az egyes tételek tematikája között rokonság létesül. A témák drámai jelleme azonos vonásokat ölt, végül lelki arculatuk hasonlóná válik. Később már visszatérő témákat találunk (ciklikus szonáta).

Az Appassionatában az első tétel allegrója témáinak szelleme végigvonul az egész munkán. A 110. szonáta harmadik tételében két ariosoval találkozunk, mindegyik arioso bevezetése egy háromszólamu fugának, de a második fugában az első fuga témája fordítva jelenik meg. A menuett Beethovennél alakult át scherzová, mely a legvirtuózabb formává fejlődött. Beethovennél a témák szembeállításával nem csupán a szonáta első tételében találkozunk. A gondolatbeli oppozíciót átviszi a többi tételre is.

Mikor szükségét érzi, hogy az első tételben szerkezeten kívül mondjon valamit, prólógot csatol a darab elé, mint a Patetikus szonáta bevezetését, hasonlóan a Bach fugáját megelőző preludiumhoz. Ugyanígy a záró allegro elé (101, 110. mű). Csak egyetlen példát említünk, mennyire szabadon kezelte a szonátát, mint műfajt: a Holdvilág szonáta tételről tételre fokozódó emócióját követve a sorrendet felforgatja. Az első tétel lassú, a második rövid scherzo, míg az utolsó drámai hangulatu tétel a szonátaforma.

A fuga fejlődése megállott Bachnál. A szonáta is stagnál Beethoven óta. Azok a változások, melyeket utána láttunk a műfajban, nem oly lényegesek, hogy átalakítanak. A romantika nem építette tovább a klasszikus formákat. Chopin szonátaiban, mint valamennyi darabjában, a zongora uralkodik. A zongorán keresztül érzett és gondolkozott, tematikus munkájában a zongoraszerűség a vezetőszerzőpont. Liszt Ferenc egy-tételes monotematikus h-moll szonátája ciklus-forma. A romantikus klasszicizmus: Brahms és Franck szintén hű marad Beethoven hagyatékához.

A KONCERT

A XVIII. század legnépszerűbb műfaja. (Torelli, Corelli, Vivaldi, Bach, Händel). Szerkezete főbb vonásaiban egyezik a szonátával. De mindegyik rész magában foglal solot, melyet tutti (együttes) előz meg. Minthogy gyakran a komponista több magánhangszert írt elő, az olaszok concerto grosso-nak nevezték. A téma a tuttiban lép fel és a solóban van kidolgozva. Az első solo megfelel a szonáta expozíciójának, a második a kidolgozásnak, a harmadik a visszatérésnek. Az első tételben rendesen a domináns fölött kádencia van, a művész technikai képességeinek bemutatására. Előfordulhat azonban az utolsó tételben, vagy mind a kettőben is.

A XVIII. századig concertonak nevezik a hegedűre írt darabot. A koncertálás alapgondolatával, a soli és tutti versengő szembeállításával már találkozunk Marini és Rossi hegedűszonátaiban. A műfaj megteremtőjéül Corellit tekinthetjük. A német barok mesterei alkalmazzák a concerto-t először cembalóra és orgonára. Bach átírja Vivaldi hegedűverseit cembalokra. Brandenburgi versenyei és Händel concerto grosso-i a színek és hatások változatos vegyítésével a műfaj remekei. Bach Fülöp Emánuel a cembálóversenyt is már szonáta formában írja. A klasszikusok: Haydn, Mozart, Beethoven a koncertet úgy kezelik, mint a szonátát és szimfóniát. Beethoven a zenekar szerepét bővíti ki, a romantikusok, elsősorban Liszt, a hangszer technikáján keresztül csillogtatják új színeiket.

A műfaj a XIX. század második felében egyre elsekélyesedik. Eldöntetlen benne a küzdelem a magánhangszer és a zenekar között. Minthogy modern formájában mégis csak virtuóz célt szolgál, benső érték helyett külső ragyogásban éli ki magát: előadási darab.

A SZIMFÓNIA

Az abszolút hangszeres gondolkodás első formája. A szonáta átvitele zenekarra. Három fejlődési foka: magánhangszer, kamarazene, zenekar. A forma mindig ugyanaz marad, de átértékelődik. A hangszeren a szonáta tömörebb, vonósnégyesben plasztikusabb, zenekaron — minthogy kifejezési eszközei megsokasodnak, — színesebb.

A szimfónia elnevezéssel találkozunk az olasz opera megnyitójában, a korál előjátékában, a két- és háromszólamú invenciókban. Az olasz szimfónia a XVIII. század első évtizedeiben Alessandro Scarlatti háromszakaszos fogalmazásában a színházból átment a hangversenyterembe; kiszorította a suitet, a concerto grossot, csak úgy, mint a zongoraszonáta meghátrálásra kényszerítette a cembalo suitet, vagy a fugát. Ugyancsak ebben az időben alkalmazzák először a szimfónia elnevezést, önálló, többletételes zenekari darab megjelölésére.

Félszázad előtt a zenetörténelem Haydnt ékesítette fel a szimfónia megteremtője jelzővel. Mintegy harminc-hét év előtt Riemann Hugó lipcsei egyetemi tanár bedobta a köztudatba Johann Stamitzot s a mannheimiakat, mint akiknek nevéhez fűződik az első szimfónia. A német nacionalizmus örömmel kapott Riemann elméletén. A következő történetírói nemzedék azonban helyreigazította a tévedést. A modern zongoraszonáta forma megalkotója Bach Fülöp Emánuel, de a zenekari megformálás dicsősége nagyrészt az olasz G. B. Sammartinié. Ez az érdekes milánói komponista, akiről sokáig csak annyit tudtunk, hogy Gluck mestere volt s aki után nagyszámban maradtak trio-szonáták, még inkább kéziratos szimfóniák, ma egyre jobban az érdeklődés központjába kerül. Haydn, mikor Sammartinit mintaképeül emlegették, méltatlankodva tiltakozott a rágalom ellen. Ma mégis tisztán látjuk, hogy a tematikus anyag dualizmusában és

elrendezésében, az éneklő témák megszerkesztésében, a motívumok kiszélesítésében és a gondolatok zenekari elosztásában, sőt a szonátatétel kialakításában Sammartini úttörő. (Fivére, Giuseppe, alighanem osztozik a kezdeményezés dicsőségében.) Invenciója felszínes, gyorsan pergő, frivol dallamaiból vidámság ömlik, lelki problémáknak azonban nyoma sincs.

A német Stamitz-al egyidejűen a belga Gossec, a francia Mouret, Boismortier is hozzájárulnak az új műfaj kialakulásához (s franciák jelentőségét csak akkor fogjuk majd tisztán látni, ha a párisi konzervatórium könyvtárában őrzött háromszáz „Mannheim előtti” szimfóniát közzéteszik). Amint az újabb kutatások a legenda világába utalják az opera megalkotásáról elterjedt nézeteket, úgy a szimfóniánál is kétségtelen, hogy nem egy ember teremtette meg, hanem számtalan mester dolgozott megmintázásán.

Stamitz karmester, zenekarvirtuóz, tulajdonképeni jelentősége a mannheimiek nagyszerű orkeszterében van. Önálló zenekari stílusról csak a szimfónia feltünése óta beszélhetünk. Ezt a műfajt műveli Stamitz mannheimi zenekara, melyet Károly Tivadar, a mecénás bajor választófejedelem tartott fenn és La Pouplinière adófőbérllő párisi orkesztere, ritkán hallható fuvó és ütőhangszerekkel. E két zenekar a kor egyik legnagyobb eseménye, melyről Európaszerte sok szó esik. Még a fiatal Mozart is azt írja atyjának, hogy nincs nagyobb gyönyörűség, mint egy szimfónia két klarinétal! A mannheimi zenekar dinamikája elbűvölte hallgatóit. Schubart, a sváb költő, rajongva magasztalja: forte-ja mennydörgés, pianoja tavaszi fuvallat, kressendoja félelmetes zuhatag. Ma már tudjuk, hogy ugyanakkor Nápolyban és Párisban szintén alkalmazták ezeket az orkesztrális hatásokat, de vitathatatlan, hogy bizonyos dinamikai fogások, rövid motívumok szekvenciaszerű felkergetése a magasba, harsogó fortévá, amit a XVIII.

század „mannheimer goût”-nak nevezett, még a következő század elejének mestereire is hatott (Bellini).

Haydn stílusát legérettebb és legkiforrottabb alakjában a londoni szimfóniai mutatják. Hangjuk is új, az olasz páthosz és érzelmesség helyébe a népdal őszintesége lép, és egy eddig ismeretlen hangulat: a humor (Couperin csak ironizál). Haydn művészete tükörképe a XVIII. század lelkiiségének, mely egetostromló szenvedélyeket is udvarképes formában parókásan, hajporozva akar látni és kerülni óhajtja a túlságos izgalmakat. Tematikus dolgozasmódját legjobban első tételeiben és rondó fináléiban figyelhetjük meg. Rendesen apró motívumokból, nem ritkán egyetlen hangból indul ki, belőlük fejleszt ki finom és elmés munkával nagyobb témákat. A lassú tételben szívesen használja a variációs formát, melyet előtte csak a kamarazenében és a zongora-irodalomban találunk. Zenekara: vonós ötös, fuvola, oboa, klarinét, fagot, kürt, trombita, üstdob. A continuo-t mindig kidolgozza, még kamarazene darabjaiban is. Hangszerelése új csapáson jár. Megszűnik a kórosszerűség, egyéníti a hangszerek nyelvét, önálló szerepet juttat nekik. Haydnt megfosztották a szimfónia megteremtésének dicsőségétől, a vonósnégyes megalkotása azonban elválaszthatatlanul összeforrt nevével.

Mozart művészete tartalomban és formában is mélyebb Haydnnál. Mikor Haydn londoni szimfóniáit írta, Mozart már jeltelen sírjában pihent. Bár Haydn csaknem húsz évvel élte túl Mozartot, a Jupiter megteremtője a szimfonikus stílusban Haydn és Beethoven között foglal helyett. A vonósnégyesben Haydn a mestere Mozartnak, de a szimfóniában a viszony fordított.

Mozart számára a világ képe hangokban jelent meg. Lelkiélete, egyéniségének összefüggése a mindenséggel, önkénytelenül és természetesen reflektálódik zenéjében. Ezért mondjuk a legzeneibb géniusznak. Rokokó formái-

nak csipkefinomságú körvonalai és napsütése mögött sokszor fájdalmas sötétség feketélik. Tematikus munkájának egyszerűsége szintén csak látszólagos. Végsőkéig kifinomult raffináltságot leplez, melyet művészetének kaleidoszkopja átlátszóan világosnak mutat, mint ahogy a mozaikban az apró kövecskék egységes képpé olvadnak össze. Az espressivot beviszi a szimfónia gyors tételeibe, az éneklő allegro egyik sajátossága lesz a mozarti melódikának, melynek fogamzása vokális és így a hangszeres stílus szaggatott motívumai helyett szélesebb dallamokban lélegzik. Mozart formaművészetének és szimfónikus gondolkodásának a görög szellemet idéző tökéletessége a Jupiter-szimfónia utolsó tételében bontakozik ki: fuga gregorián témán szonáta formában. Szuverénül uralodik anyagon és formán: a forradalom embere. De műveiben nem látjuk harcát a formával, mindig csak a végső diadalt, míg Beethoven alkotásai a mester műhelyébe munka közben engednek bepillantást, mikor titáni homlokáról véres verejtékcseppek gyöngyöznek.

A klasszicizmus Beethovennél a szubjektívizmus uralma a formán. Nincs művész, aki annyira szubjektív volna, aki az egész világegyetemet annyira saját egyéniségének gyújtólencsében keresztül nézné. Ez az Übermensch, akiben örökké gigászi erők lázonganak, ez a képzelet, mely szüntelen szörnyű vívódásokban marcangolja önmagát, saját természetfölötti arányait akarja kihelyezni a formába. Ezért érezzük Beethoven formáit monumentálisnak.

Ezek a formák folyton változnak, új alakot öltenek, szinte állandóan mozgási stádiumban vannak, mert lényegük a dinamizmus. A drámai mozgás lelki mozgás, lélekrengés. Erre figyelmeztet a sok felirat, melyet műveiben olvashatunk. Beethoven gondolata mozgóerő. Az erő pedig formaképző. Formái a legtökéletesebb absztrakciók, lelkének önarcképei.

Kilenc szimfóniájában egyéniségének három fejlődési foka vonul el előttünk. Első szimfóniái még Haydn, sőt Mozart hatása alatt állanak. Az Eroika heroizmusából már új hang csendül ki, a romantika. Bármennyire patetikussá és emberfölöttivé fokozza is hangját Beethoven, mégis emberi marad. Az ötödik szimfónia a legizgalmasabb dráma. Kezdő motívuma, melyben a végzet dörömböl az élet kapuján, valóságos vezérmotívum, a dráma központjában áll. Belőle születik a scherzo témája. Maga a scherzo óriás arányokban magasodik fel. A hatalmas kidolgozás fölé impozáns kóda borul.

Beethoven elhagyva hősi küzdelmeinek világát, a Pásztor szimfóniában a természet idilli hangjait lesi el. Szinte programzene, a természetrajongó költő rousseau-i élményei. Azért mondja: mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei. A természet képe az ember lelkének tükrében. A VII. szimfónia dionizioszi mámore, a VIII. szimfónia homéroszi humora után felzendül a IX. szimfónia: a dráma diadala a formaművészetben. Beethoven, aki a hangszeres kifejezés oly csodálatos gazdagságát tárta fel, most úgy érzi, hogy a hangszerrel már nem tud többet mondani. A szó, az ének hatalmához folyamodik. A forma vázát is feldúlja: a scherzo az allegro és a lassú tétel közé kerül, a finale az előző tételek összefoglalása. A scherzo egyszerű daktilus ritmusból az öröm deliriumában kicsorduló extázis mint friss, bódító levegő áramlott a hangversenyterembe. Az utolsó tétel drámai recitatívja merészen új hang a szimfónia stílusában, melyből azonban nem siklik ki. Az énekhangot instrumentálisan kezeli. Végül ciklikusan összefoglalja az előző tételek témáit. A záróhymnus, az óda az örömhöz, Beethoven egzaltációjának csúcsa.

A ROMANTIKA FORMÁI

A legelavultabb, egyben leghamisabb zenetörténeti közhely, mely a romantikában a formaművészet hanyatlását látja. A romantika átalakította a formákat saját világnézetének megfelelően, de nem semmisítette meg. Nem beszélhetünk a romantikában a formák dekadenciájáról, csak átértékelésről. Mindazok az erők, melyek a politikai katalizmák nyomán végigsüvítettek a XIX. század elején Európában, egyformán jelentkeznek a szellemtörténet minden fájában. A Hugo-Delacroix-Berlioz háromság ideológiája lesz az új irány hitvallása. De ez a három génusz már csak végső beteljesülése a klasszikus művészet utolsó éveiben forrongó energiáknak.

A romantikus képzelet asszociációkban tombolja ki magát. Az antik hagyományok helyébe, melyek a renaissance óta kísértének, a mítosz, a lovagvilág és a természet lép. A forradalmak az égről a föld felé fordítják az ember tekintetét. Elég volt az Istenből, akit az ember szeretett volna megtalálni az égben és saját lelkében. A Missa Solemnis a bizonyossága mily türelmetlenül, sokszor gyötrő kétségek között kereste Beethoven az Istent. Nem a hívő alázatosságával, de a lázadó lélek nyugtalan vágyával. Az új művészet elfordul a katolicizmus évszázados hangjától, a liturgikus zene is a profanizmus karjaiba veti magát.

A romantika katolicizmusa ünnepies és pompázó, néha színpadias. A középkori egyházatya és Chateaubriand kereszténysége között nincs akkora távolság, mint amekkora a különbség Palestrina és Liszt deizmusa között. Berlioz a Krisztus-trilógiában néha megindító lírával köszönti az Urat, de a vallás az ő számára csak a fantáziát izgató szer. Liszt lelki válságokon keresztül keresi az Istent, meg is találja, de zenéjében mintha sokszor cserbenhagyná. Palestrina a Péter-templom gyógyása, a pápaság káprázatos pompája között is elvo-

nul, magábaszáll és imádkozik zenéjében. Liszt, ha Istenéhez szól, a világfi romantikus pózában szavalni kezd.

A preromantika még a klasszicizmusból szívja életerejét. Schubert a klasszikus formák valőrjeit még nem értékeli át, a dal nála szigorú forma. Berlioz mindig Beethovenről álmodozik. Berlioz Liszt programzenéje mellett Chopin zenéjében a francia romantikus költészet puha, lágy tónusai rezdülnek meg. Lamartine gyöngéd lantja, melynek édes halk szavát, az éjszaka poezisét azonban csakhamar elnyomja a lengyel táncok büszke ritmusa, a lengyel sors harsonáinak rivalgása, a virágok alá rejtett ágyuk dörgése, ahogy Schumann a polonaisekat nevezte és a hazája végzetén vérző lélek jajkiáltása. Berlioz és Chopin a francia romantika egymást kiegészítő két világa.

A romantikus vágyak feltörése ösztönzi a virtuózoikat, hogy hangszerük formanyelvén lelküket minél gazdagabban fejezzék ki. A hegedű fénykora a XVII. század. Ekkor készítik a mesterhegedűket, de a hangszer minden titkát csak a XIX. század első felében „az ördög cimborája”, Paganini fedi fel, akinek halála óta a hegedűtechnika mintha megállott volna. A kalapácszongora még alig néhány évtizedes hangszer. Chopin az első igazi nagy művésze, de zsenije csakhamar kilobban. Liszt Chopinből indulva ki, a magyar temperamentum őseréjével veti magát a zongorára, melynek játékstílusát megteremti.

A romantika nemcsak a virtuózok kora. A világ-mellett a lélekről sem feledkezik meg, ezért mondják a német romantika zenéjét innig-nek. Berliozt vizuális képek kísértik, Liszt Ferencet elvont látomások izgatják. Mendelssohn érzelgős, Schumann álmodozó. A német romantika kerüli a pátoszt, — e ponton megtagadja Beethovent — és gyöngéd merengésben ringatja magát. Komor végzetes küzdelmek harci zaja helyett a tavasz vidám danája vagy az őszi alkony sejtelmes melankóliája

cseng fülében. Csak Schumann zenéjében riogatnak patológikus tünetek. A romantikus zongorairodalomban Chopin ábrándos formáinak ikeralakjai a Lied ohne Worte és a Charakterstück. Mind a két műfaj jellemkép, mint Schubert biedermeier Moment Musical-ja.

A DAL

A lélek legrégebb formája a dal, az ember zenei ösztönének természetes és ősi megnyilvánulása. Formai egységét minden korban megtaláljuk, a német mesterdal, a francia air de cour, az olasz ária, a XVIII. század chansonja, mind ugyanazon zenei törekvés különböző megformulázása.

A romantika légnépszerűbb formája lesz, mindegyik zeneköltő ír dalokat, nemcsak a német mesterek, de Berlioz is, akinek egyéniségétől a dal miniatürje távol áll. Sőt Chopin is, akit a zongorán kívül semmi sem érdekel. A dal elnevezés alatt ma általában a német Lied-et értjük. Ezt a kifejezést a kevéssé purista francia nyelv is befogadta, akárcsak a wagneri dalmű jelölésére a Musikdrama-t. A dal fejlettebb formája az átkomponált dal, mely a szonátaforma szerkezetére alkalmazza az énekszólamot, szemben a strófikus dallal. A XVIII. században Hiller és Reichardt német dalt írnak, de Mozartnál, Glucknál és Beethovennél a dal még olasz palánta. A német dal gyöngéd érzésvilágát Beethoven Adagio-iban találjuk meg. Mozart az olasz ária igézetében alkotott, Haydn a francia románccal kacérkodott.

A német műdal első, tudatos úttörői Zelter és Zumsteg. De igazi megteremtője Schubert, aki a dalnak olyan örök típusát adta, mint Beethoven a szonátának és a szimfóniának. A napoleoni hadjáratok ágyudörgésétől, a csaták hősi époszaitól elfáradt világ vérgőzött borított tekintete elé Schubert új képet tárt: az embert vágyaival és szenvedéseivel, szerelmével és fájdalommal, a természet nyájas szépségeit és az élet melankóliáját. Nem

felnagyítva és felforralva a heroizmus pátoszában, örökös meddő küzdelemben a végzet ellen, nem az elbukó vagy diadalmaskodó hős napfénytől aranyozott pózában. A kép csupa bensőség, a lélek igazi arcának fotografiája. A keretek néha szertehullanak, Goethe és Heine csodálatos jelenései döbbszerűen meg (Erlkönig, Doppelgänger). Mindez természetes, az értelem legcsekélyebb erőfeszítése nélkül, önmagából fejlődik.

Nem felejtjük: a dalhoz szöveg szükséges, melynek pontos és hű kifejezése lesz a zene. De a szöveg hangulata feloldódik a zenében. A schuberti dal olyan kiegyensúlyozása az énekes és hangszeres művészetnek, amelyre eddig nem volt példa. A romantika, mely mindent a költő énjén szűrt át, tudta csak megteremteni ezt a formát. Az énekszólam a költő szubjektívizmusa, a zongorakíséret, a drámai keret, érdekes és újszerű, motívikus aláfestéssel. A kettő oszthatatlan egység.

Schubert művészetét továbbfejleszti Schumann, bár kettejük lelkülete és formavilága élesen különbözik. Schumann művészete tökéletes kisplasztika. A kíséret programjellege megváltozik, Schumann zongorája már nem zenekari illusztrációban éli ki magát, párbeszédet folytat az énekkel. Szomorúsága a romantika világfájdalma, melyet a költő egyéni tragédiája még sötétebb tónusba árnyékol. A formák konturjait feloldja, halványan rajzolja, néha elnagyolja, hogy a gondolat megvalósítása álomszerű legyen, hogy egyéniségének komor sziluettje ott borongjon mindig.

A német dal fejlődése további folyamán absztrahálódik. Franz, Brahms és Wolf nem alkotnak újat a dalformában. Strauss Richárd, Mahler és Schönberg szimfonikus és zenekari stílusra hangolják át a műfajt mely ily módon miniatürből freskóvá lesz.

Mussorgsky a dalból orosz realista drámát ír. A zene eszköze — mondja Mussorgsky — az emberekkel való társalgásnak. Nem elég, ha érzelme-

ket és indulatokat tolmácsol, az emberi beszédet kell kifejeznie mindenekelőtt. A természetes beszéd hanghordozását kell visszaadnia, a kifejező akcentust, a folyamatosság megszakítását. Mussorgsky elveivel a szigorú szerkesztés, a forma törvényeit halomra dönti. Dalaiban a zene szabadon követi a gondolat rapszódikus röptét, a természetes kifejezés közvetlenségét. Nem széles dallamívben, hanem apró színfoltokban.

A francia dal, a *mélodie* ugyanazt a formát mutatja, mint a német, csak faji sajátosságaival. Átlátszóbb, a lírában közvetlenebb, a drámában egyszerűbb. Legkiválóbb mestere Henri Duparc. A modernek közül Gabriel Faurét említjük és Debussyt, aki Mussorgskynak énekbeszédtechnikai elveit próbálta alkalmazni a francia nyelvre, sajátos parlandóival és melodikus foszlányaival. Debussy zenéjének bágyadt finomságát, idegrezdülésig érzékeny szenzabilitását, még zongoradarabjainál is kifejezőbben tükrözik dalai. Charles d'Orléans archaikus, naív bája, Villon a bohémköltő ájtatossága és gunyolódása, Verlaine és Baudelaire lírájának mély hangulatai, verseik benső muzsikája, cseng ki Debussy dalaiban. Technikája: az arioso és a recitativ váltakozása az ének-szólamban, melyet színdús harmóniak támasztanak alá.

A SZIMFÓNIKUS KÖLTEMÉNY

A romantika új világnézetét a szimfónikus költemény valósítja meg, mely programzene. A klasszicizmus tiszta absztrakciója helyébe az asszociáció lép, gondolatsorok, de még inkább természeti képek, képzőművészeti, vagy irodalmi hatások.

A romantika szemlélete és formavilága Beethoven titanizmusának egy-egy problémájában, a probléma kifejlődésében már benne van. Berlioz szimfónikus művészte Beethovenból indul ki. Tematikus dolgozómódja még egészen szigorú. Az asszociációs folyamat zenei ábrázolásában Berlioz *idée fixe*-je, a vezérmotívum

elődje, már formakapcsoló szerepet tölt be. Azért a vezéreszme még messze van a végtelen dallamtól (Unendliche Melodie). Egymástól elkülönített zárt formákat és hangulatokat kapunk, a szimfónia mindegyik tétele önálló szimfónikus költemény. Az idée fixe még nem annyira technikai alapelv, mint lélektani eszköz.

A Fantasztikus Szimfónia egy fiatal költő ópiumos álomlátásainak összefüggő sorozata. A Requiem megsemmisítő freskói Michel Angelo utolsó ítéletének apokaliptikus szabadítja reánk szörnyű hangorkánjával, mely azonban inkább Dante poklának borzalmait idézi elibénk, ahogyan Delacroix képein láttuk, mint a Sixtus-kápolnát. Nyugtalan forrongás dúl belsejében, örökös tépelődés rombolja lelkét, víziós gondolatok dörömbölnek izzó koponyájában, melyet a téli táj havába hűt, hogy szét ne robbanjon. Páris az ő számára temető, az utcai kövezet kockáiban sírköveket lát, alattuk gondolatai nyugsznak. Akinek gondolkodása ennyire asszociatív, ragyogó színrel, éles fénnel és erős árnyékkal fog festeni.

Berlioz a kolorizmus hőse, minden egyebet elhanyagol — mondja az iskolás felfogás, — pedig a vonal polifóniát átértékeli színpolifóniává, polikromiává. Berlioz szemében a világ színfoltokban jelntkezik. Az ő színekélemzése még masszív tömegekre bontja az egészet, a vonalak megmaradnak, de ezekből az óriás színfoltokból fogunk eljutni folytonos differenciálódás útján a pointillisták pamacsaihoz, Debussy villódzó fényhatásaihoz. Berlioz a modern zenekari technika megteremtője.

A szimfónia átalakulási processzusában a következő fejezet Liszt Ferenc szimfónikus költeménye. Liszt teljesen magáévá teszi Berlioz doktrínáit, főképp a Faust és Dante szimfóniában. Művészetének metafizikája mégis nem egy pontban lényegesen eltér. Berlioz még nem vetette szét a szimfónia szabályos architektúráját, csupán a drámai logikának tett engedményeket, a formalizmus törvényeivel szemben. Liszt azonban

már lényeges változásokat eszközöl a szonátaformán. A szonáta lényegével, a tematikus dolgozásmóddal Liszt sem szakít, de nála már kevesebb kötöttség korlátozza a költőt a tartalom átélésében. A formák drámai egységének megoldásában egy lépéssel tovább megy, mint Berlioz és előlegezi Wagnert. Reformjának mély lélektani gyökereit a Faust-szimfónia triptikonjában látjuk. Az első tétel szonátaforma, Faust problémái halmozódnak a témacsoportokban, a második Gretchen alakját rajzolja. A harmadik, Mefisto exponálása, teljesen újszerű.

Liszt nem ad új motívumot Mefisto számára, hanem az ördögöt Faust és Gretchen motívumaiból hívja elő. Ezzel a szellemidézéssel lélektanilag bebizonyítja, hogy Mefisto nem önálló lény, hanem bennünk, lelkünk mélyén lakozik. A Faust-szimfóniának nemcsak elgondolása új, de kifejező eszközei is újak. Míg Berlioz sokszor majdnem homofon síkba festi színfoltjait, Liszt harmonikussá szintetizálja színeit. A kromatika és az enharmonia, mint a motívumok szabad átdolgozásának szükséges következménye, a színeket tömörebbé, anyagszerűbbé teszi. Szimfónikus költeményeiben (Hamlet, Ideálok, Mazeppa, Amit a hegyen hallunk, Hunok csatája), az elvont témákat sokkal jobban tudja lelkén átszűrni, mint a reális képek ábrázolását.

A programzene, melyet Liszt átvitt a zongorára is (Années de Pelerinage stb.) kedvelt területe lett a századvég mestereinek, éppen a forma kényelmessége miatt. Liszt Ferenc francia követőjénél Saint Saensnél, sokkal nagyobb értékeket adott a művészetnek az orosz Rimsky Korzakov (Seherezade, Antar), aki Berlioz program-elgondolásait követi és átvezet a modern oroszokhoz. Strauss Richard (Don Juan, Macbeth, Don Quihote, Halál és megdicsőülés, a Hős élete, Till Eulenspiegel) a formát csak jelentéktelenül módosítja és Berlioz és Liszt elveit felfokozott wagneri eszközökkel valósítja

meg. Az orosz ballett számára készült szimfónikus művek (Stravinsky, Dukas, Ravel, Falla, Satie, Milhaud, Prokoviev) a programzene szabad formáiban.

A ROMANTIKUS DALMŰ

A XIX. század elején a dalmű két irányt mutat. Az egyik a romantika gondolatvilágát a régi eszközökkel, legalább is a régi stílus továbbépítésével akarja színpadra vinni. Ezt az irányt, mely a régi műfajt modernizálja, továbbra is a régi néven: operának nevezzük. A másikat, mely úgy belső, mint külső elgondolásban romantikus forma, az új dramaturgia szerint: zenedrámának.

A romantikus opera a XVIII. század hagyományait fejleszti tovább. Három típusát találjuk, mindegyik új vonásokat mutat: az opera comique, az opera buffa és a hősi opera. A század elején Spontini (Vesztaszűz), Boieldieu (A fehér hölgy) történeti levegőjükkal már az új műfaj felé közelednek, de zenéjük még az elmúlt század visszhangja. Auber zenéje frissebb, természetesebb, ő a királyság utolsó évtizedében született, a rokoko már nem feszélyezi. Auber nevéhez kapcsolódik a történelmi dalmű (A portici néma), melyet egy év múlva követ Rossini Tell Vilmosa.

A történelmi opera nagyszerű tablóival, káprázatos díszleteivel és kiállításával (opéra à grand spectacle), újraéledése a Lajosok korabeli opera fényűző, pazar látványosságainak. Zárt formákból áll: áriák, duettek, együttesek, kórusok, ballet, mindenekfölött pedig hatalmas finálék. Ez a műfaj, Meyerbeer keveréktílusú (olasz-francia-német) darabjaiban éli virágkorát. Nem csekély része van diadalaiban a hatásos szövegkönyvek színpadismerő írójának, Scribenek. A történelmi opera mely a század második felében is kísért (Verdi: Don Carlos, Aida) szintén előkészítője a romantikus zenedrámának. Átvezet a Rienzi-hez, Wagner első nagy

történelmi dalművéhez. Az opera comiquetól élesen különbözik az opera buffa, melynek legzseniálisabb költője Rossini (A sevillai borbély, Hamupipőke, Olasz nő Algirban, stb.) a polgári Európa tele tudóval kacagó vídamságának kiapadhatatlan vénáju mestere. A bécsi kongresszus után fellelékző emberiség jótevője. Rossini korabeli értékelését mindennél beszédesebben bizonyítja a XIX. század elejének legkiválóbb német zenetörténetírója, Kiesewetter. Művében (1834) az utolsó fejezet címe: Beethoven és Rossini.

A századok folyamán kialakult jellegét most is megőrzi a víg dalműnek mind a két faja. Az opera comique-ban a cselekményt a prózai párbeszéd viszi előre, az opera buffában a secco recitativo. Mind a kettő hű kifejezése faja temperamentumának. De nemcsak az opera buffa, hanem a komoly dalmű, az opera seria is mesterekre talált az olaszok között. Bellini és Donizetti a fiatalon letört két olasz komponista művészetében sokáig vokális világszemléletet láttak. Mind a kettőben, de főképp Belliniben sokkal koncentráltabb a drámaiság, mint amennyit pusztán énekhanggal ki lehet fejezni. Bellini italianizmusának édes mélosza Chopin zengő kantilénájában is rügyezik. Leghíresebb dalműve a Norma, melynek címszerepében Schröder Devrient Wilhelmina magával ragadta az ifjú Wagner Richardot, a Tristan és Isolde szerelemi duettjének mámoros önkívületére emlékeztet. Bellini stílusában a zenekar szerepe már szerves része a drámai hatásnak. Az énekhang felsőbbbsége azért megmarad, a dráma a színpadról nem kerül az orkeszterbe. Ez az olasz művészet egyik lényeges eltérése a germántól, melynek szemlélete hangszeres. Wagnernél a zenekar nyelve a lélek formája, Verdinél az énekhang. A mai kor elfáradt Wagner metafizikától terhes művészetének nehéz, tömött zenekari beszédétől. Ismét az emberi lélek természetes hangját keresi Verdiben.

Weber Büvös vadásza az első igazán német opera,

nemzeti dalmű, ahogyan a romantika a műfajt saját világnézetén keresztül látta és ahogyan elképzei Wagner egyik lírai vallomásában és emlékbeszédében, mikor Weber hamvai megtértek idegenből a német földre. Három darabja a romantika hármas arculata. Oberon a tündérország, Eurynthe a lovagkor, a Bűvös vadász a legenda és természet. Az egyetemes embertípusok helyét német népjellemek foglalják el. A német népdal adja meg Weber romantikájának faji ízét. Ezzel a faji erővel sikerül megdöntenie Drezdában az olasz opera uralmát.

Weber az opera fejlődésében korszakot jelent. A dallamvisszatérés többé már nem csak formai elv, de lélektani funkció. Weber új technikáját legjobban az Euryanthe mutatja, mely egyetlen végigkomponált operája. Ez a darab, melynek zenetörténeti összefüggése Lohengrinnel kétségtelen, nemcsak visszatérő motívumokat (Erinnerungs-motiv), hanem jellemző motívumokat (Charakter-motiv) is felhasznál. Weber elejti a recitativot, viszont a melódia hitvallásában Mozart közvetlen utóda, ha dallamai nem is olasz hajlásuak. A zene szimfónikus szövésében Gluckhoz kapcsolódik. De anyaga egészen más: népies, a pátosz érzelmessége helyett. Webernél a drámai tényezői még a hang és az ének, a zenekar csak a keretet nyújtja.

Wagner szemében az opera mindennekfölött dráma. De nem egyetlen művészetnek, a zenének, hanem valamennyinek: költészetnek, mimikának, táncnak, képzőművészetnek stb., közös, szintétikus drámája, hasonlóan a görög tragédiához. Az új dramaturgia pontosan meghatározza a műfaj esztétikáját.

A zenedráma egyetemes, általános érdekű, hogy a zenét a dráma szimbolumainak kifejtésében ne akadályozza meg az akció kicsinyes, hétköznapi megkötöttsége. A cselekményt csak fővonásokban jelzi. A drámai zene új formájának a szimfónikus szerkesztés egységével kell bírnia. Az egység az egész műalkotáson végigszövődő

alaptémákban nyilvánul, ezek kiegészülnek, újra alakulnak, szétválnak, egyesülnek. Az alaptéma, melyet Wolzogen vezérmotivumnak nevezett el, a legélesebben jellemez, közli mindazt, aminek tolmácsolására a Wortsprache nem elég, egyben illusztrálja a mimikát, az arckifejezést (Gebärde). A tetralogiában a motivumok nemcsak a legkülönbözőbb alakokat, természetfölötti lényeket, állatokat, absztrakt és konkrét fogalmakat személyesítenek, hanem lelki élményeket. Mindezek a motívumok összefüggő, szerves organizmust alkotnak. A motivumok szövete tagolatlan, folyamatos egység: a végtelen dallam. Tematikus munkájuk nem hasonlítható sem a szonáta kidolgozásához, sem a variációs technikához. A lélektani mozzanatok nem engedik meg a forma törvényeinek, kivált a visszatérés elvének korlátlan és zavartalan érvényesülését. Wagner maga élesen megjelölte a különbséget a motivumok drámai és szimfonikus variációja között. A legleleményesebb ellenponti kombináció sem alakíthat át annyira egy témát, mint a drámai helyzet, mint a szenvedély skálája.

Wagner felfogásában a zenét teljesen alárendeli a drámának. A dráma folyamatos átélése miatt a vezérmotivum megbontotta a belső szerkezetet, a zárt számok eltűntek, elsősorban az ária. A nagy együttesek szintén. A dallam egészen eltávolodott a kantilénától és deklamálónak alakult. Összekötő kapocs a cselekmény és a zenekar között. A dráma a zenekarban játszódik le.

Darabjainak felépítésében mint egy dramatikus szimfóniában, megtaláljuk a szonátaforma hármastagoltságát. Glucktól átveszi dramaturgiájának alaptételét, a dráma uralmát, Webertől a természetfölötti elem alkalmazását, Lisztől a harmonikus gondolkodást, Berlioztól az új zenekari technikát.

Ez az átalakulás már Wagner előtt hosszas fejlődési folyamat eredménye és keresztül vonul magának Wag-

nernak is egyéni evolúcióján. A Rienziben Wagner még olasz, amellet Meyerbeer hatása alatt áll (Ördög Róbert). A Bolygó hollandi-ban látjuk először új technikáját (központi téma), mellyel különben régebbi, a színpadról véglegesen letűnt darabjaiban is (A tündérek, Tilos a szerelem), megpróbálkozott.

A Bolygó hollanditól Tannhäuseren át Lohengrinig az új zenedráma egy irányban halad. A motívumok függetlenek a központi témától és a helyzet lélektani követelménye szerint változnak. Későbbi műveiben még tökéletesebb a szintetikus egység, mely már első darabjait is áthatotta, a zene és költészet egyesülése. Alapeszméje darabjainak a Bolygó hollanditól a Parsifalig: a megváltás. Folyton ezt a gondolatot variálja. A Tristan és Isolde-ban csak úgy, mint a Nürnbergi mesterdalnokokban. Zenéje is átalakul, a folytonos alterációk a transzcendentálizmus legtisztább magasságaiba ragadják.

Wagner csak lépésről lépésre hódított. Diadalra jutva imperializmusa, melyben Bismarck ifjú Németországnak duzzadó tettvágya nyilatkozott meg, kérlelhetetlenül leigázta az európai művészetet. Mintha az italianizmus rombadőlt hegemoniájának helyébe a wagnerizmus világuralma lépett volna. Nemcsak az operára nehezedett rá gigászi súlyával, hanem évtizedeken keresztül a szimfónikus, sőt az egyházi zene fejlődését is saját egyéniségére kényszerítette.

A német zeneszerzők nagyrésze, mint Strauss Richárd, még mindig nem tudnak menekülni hatása alól. Schönberg első kompozíciói is teljesen a wagneri művészet talajában gyökeredznek. Csak az új lineáris zene német képviselői (Alban Berg, Hindemith) találták meg egyéni hangjukat hosszas keresés után. Wagner megállította az időt a zenében, legerősebben érezhetjük ezt a latin országokban, ahová csak nemrég vonult be és ahol népszerűsége most van tetőpontján.

A FAJI STÍLUSOK KIALAKULÁSA

A romantika tudatossá tette a zenében a nemzeti jelleget, a fajiságot, mely eddig csak öntudatlanul jelentkezett. A legerősebb nemzetközi művészi energiát, mely egyszersmint a legfajibb zene volt, az olaszt, sikerült Webernek megsebeznie és Wagnernak leterítenie — egyelőre. A stíluskeverékek Mozart (olasz-német), Gluck (német-francia), Cherubini (francia-olasz), melyeket Meyerbeer opportunizmusa zenei világpolgársággá torzított, ideje lejárt. Az általános emberi problémák helyett a faji lélek érzelmei lépnek az érdeklődés homlokterébe. A politikai önállósulást nyomon követi a lélek kibontakozása a nemzetközi stílusból: a faji lélek zenei nyelvezete. A romantika első évtizedeibe esik a magyar zene megteremtése, Erkel Ferenc fellépése, melyet alig néhány évvel előz meg az orosz zene és Glinka nemzeti operája. A moszkvai ötös csoport: (Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky, Rimsky-Korzakov) merészen nekivág az orosz nemzeti ideál zenei megvalósításának: a műzene formáit faji anyaggal telíteni. Lelke a csapatnak, Rimsky Korzakov, a nagy tanító-mester és agitátor, akinek művészetében az orosz népköltészet legeredetibb sajátosságai, köztük a groteszk is megszólalnak. Rimsky Korzakov már hírnöke a XX. század legfajibb zeneköltőjének Stravinszkynek. Míg az oroszok egyik kiváló tehetsége, Skrjabin a spiritualista miszticizmus útvesztőjébe kerül, Stravinszky az ázsiai Oroszország ősbárbar erejével igázza le a hanyatló nyugatot.

A skandináv nemzetek is lerázták magukról a német romantika jármát, mely teljesen hatalmába kerített olyan tehetségeket is, mint a dán Gade. A norvég Grieg az első impulzust Schumanntól nyerte, de a norvég népköltészet fajisága mégis megóvja, hogy elmerüljön a germán tengerben. Grieggel bevonul a fjord-poézis és a norvég tánc a zenei formákba s a német Charakterstück

faji tartalmat kap, mint északi genrekép. A csehek legerősebb nemzeti tehetsége, Smetana jelzi náluk a faji művészet útjait.

Az olasz művészet nem volt hajlandó belenyugodni világuralmi pozíciójának elvesztésébe. Verdi csak egyelőre vonult vissza Wagner elől a veristák (Mascagni, Leoncavallo), akik ősul Bizet-t, a Carmen, az emberi zenedráma költőjét vallják, a régi formában az olasz nép temperamentumát szólaltatják meg, az olasz ég fénylő reflexeivel és az olasz vér brutális szilajságával. Az olasz színpadi stílus legnépszerűbb képviselőjének, Puccininek eklekticizmusában egyesül a veristák hatástechnikája a bel canto énekeszményével, a francia harmonikusok idegizgalmaival és a koloristák ragyogó színeivel.

A neonacionalizmus korszakában mindegyik nemzet saját nyelvén akar zenélni. Nemcsak az utódállamok, melyek közül legrégibb és legerősebb a cseh zenekultúra, igyekeznek népzenejüket műzenévé stilizálni, de még oly nagymultú nemzeti zenében, mint a ma újból kivirágzott spanyol művészetben is találunk szeparációs törekvéseket: az andaluc és katalán stílus elkülönülését.

AZ IMPRESSZIONIZMUS FORMÁI

A romantika teremtette meg az öntudatos faji művészetet. A klasszikus formák helyébe került faji formákban a faji képzelet sokkal könnyebben találta meg kifejezését, mint az egyetemes, objektív műfajokban. A romantika második fázisa, az impresszionizmus Párisból terjedt szét Európába. A hegemonia, mely az Ars nova idején francia földről átkerült Itáliába, majd a XVIII. században Németországba, most Debussy fellépésével hazatért a Szajna partjára s csak később osztozott az uralomban Oroszországgal.

Debussy a zenében Manet és Mallarmé elveit valószínűsíti meg. A festői impresszionizmus alaptétele a szín,

a fény és az árnyék pillanatnyi változása a levegőn keresztül. A szimbolizmus csupán szuggerálja a gondolatot. Debussy zenéje teljesen asszociatív, képzeletkapcsolások sorozata, megvalósítása Baudelaire gondolatának: fedi egymást az illat, a hang és a szín. Ez a művészet Watteau galanteriáját is Verlaine költészetének fátyolán keresztül látja.

Első műve, *Egy faun délutánja* című zenekari eklogája, Mallarmé költeménye és Manet festménye. A faun visszaemlékezik Szicilia erdejére, hol nádat nyesett sípjához. Felhangzik csábító szava a fuvolán, megelevenedik az erdő sűrűje, melyből nimfák raja lebeg elő, mialatt a zenekaron átizzik elmúlt szerelmek láza. Már ebben a művében jelentkezik új harmoniai rendszere, melyet a részhang skálával igazol. Wagner kromatikája után visszatér a diatonikához. Technikája nem foglalható általános szabályokba, mert nem alkalmazkodik a szigorú zenei szerkesztés törvényeihez. Amint a szín, a fény, az érzés, úgy a harmonia is folyton fluktuál, és nem törődik a jövő ellenpontoszati bonyodalmaival.

A fény költője. Új formát teremt: a zenei tájképet (*paysage musical*). Legkedvesebb témája a ragyogó napsugár játéka az esőcseppektől ittas falombokon, melyekkel a szellő halkán muzsikál (*Jardin sous la pluie*); a fény halódása a lágyan fodrozott víztükör felületén (*Reflets dans l'eau*). A tenger elsősorban mint világító tónusok forrása érdekli (*La mer*): a hajnali derengés alig észrevehetően előtünedező foltjai és a villámok kékes fényében foszforeszkáló víztömeg. A fényözönben szétmállanak a klasszicizmus sablonná merevedett formái. De nem a napsütés a Debussy művészetének legfőbb ihletője, hanem mint a dekadens francia költészeté: az éjszaka titokzatos hangulatai (*Nuages, Fêtes, Sirènes*).

Színei csupa új árnyalat, melyek ritmusa is differenciált. Nem dolgozik nagy apparátussal. A romantikusok nagy zenekari tömege helyett kevés hangszerrel mond

sokat. Sohasem nyers, vagy érdes, de puha és lágy a vértelen bágyadtságig. Csupa vibrálás és villogás az egyhanguságig. Külön fejezetet képvisel a zongorastílus fejlődésében. Zongorája zenekari pasztell színeiben is zongoraszerű marad, programatikus tartalma és vonallogikája, mely csak zongoraműveiben jelentkezik, a francia clavecinisták stílusának folytatása.

A SZIMBOLISTA ZENEDRÁMA

Új operatípus a szimbolista zenedráma, teljes tagadása a bayreuthi elveknek. Nem pompázó, mozgalmas, ragyogó freskósorozat, hanem tűnő, álomszerű, clair obscur látomások egymásutánja. A Peleas és Melisande drámája a leegyszerűsítésben még tovább megy, mint a Tristan és Isolde, egészen a mozdulatlanságig. Wagner romantikus retorikája helyett halk recitálás, zsolozsmaszerű psalmodizálás remeg az ajkon, míg a zenekar lágyan zsongó fluiduma fojtottan hullámszik. Ez a recitálás az új, természetes drámai énekbeszéd, melyhez mint láttuk, az impulzust Mussorgsky adta, de azért Debussy régi francia mesterek tanítása nyomán halad. Romain Rolland mutatott reá először, hogy Debussy recitativja Rousseau-nak a francia zenéről írott levelében kifejtett nézeteit követi. Az énekszólam közelfekvő hangközökben mozog, egyenletes ritmussal. Melódikus sóhajok és tematikus oscillációk szövik át a mondatokat. A lélektani jellemzés, a drámai ábrázolás legfontosabb wagneri eszközét, a vezérmotívumot, számüzi, a maga pedáns rendszerességével. Wagner hőrozsainak, mikor a színpadra lépnek, a zenekar nemcsak multjukat, érzés- és gondolatvilágukat árulja el rögtön, de családfájuk egész geneológiai táblázata felénk cikázik az orkeszterből.

Akadnak ugyan Debussynél ismétlődő hangcsoportok, de ezek nem térnek vissza kiszámított rendszerességgel, csak rapszódikusan felbukkannak. Ha a drámát át akarjuk élni a zenében, a történésnek párhuzamosnak

kell lennie színpadon és zenekarban. A motívumok átalakítása, a visszatérés, a végtelenségbe vesző orgonapontok, a szigorú tematikus dolgozasmód: mind gátolja a zeneköltőt a dráma szimbolumainak kifejtésében. Az új technika egyetlen dogmája a dráma feloldása zenében.

Nemcsak a szimbolista, hanem az impresszionista költő zenei reflexeit is élénk vetíti a Pelleas és Melisande tizenkét képe. A zenekar gomolygó párázatából egymásután bontakoznak ki: az erdő misztikuma, az alkony nosztalgiája, a hold kék sugaraiban elomló kert, a tenger mágikus ragyogása, a földalatti barlang komor rejtelmei, a forrás szikrázó gyöngyeinek bugyborékolása.

De mindegyik kép csak háttér. Szomorú árnyak emelkednek ki belőle, nesztelen siklanak felénk és titokzatos sejtésekkel jelzik érzéseiket, melyeket fülünkbe suttog halkán és fájdalmasan a zenekar.

Az orkeszter aláfestései nem önálló zenekari képek, a zenekar nem kerül túlsúlyba a színpaddal szemben. Debussy és Wagner között a különbséget felfogásban és technikában semmi sem teszi szembeszökőbbé, mint a két zárójelenet: Isolde és Melisande halála. Isolde szerelmi megdicsőülésének lávafolyama, megtisztulva az érzékiség salakjától, a szekvenciák ösvényein emelkedik fel a végtelenségbe; Melisande letört virágszirom, ártatlan lelke szelid sóhajként, dallamfoszlányok gyöngéd szárnyain lebeg az örökkévalóság felé.

Debussy befolyása a XX. század első évtizedeiben igen nagy volt és csak Wagnerével mérhető össze. Pályájuk egy részén az angol Scott, Goossens, a német Schrecker, az amerikai Delius, a spanyol Falla, az orosz Stravinszky, sőt a magyar Bartók is Debussy nyomdokain halad, nem szólva francia követőiről, kiknek élén Ravel áll.

A LINEÁRIS ZENE FORMÁI

A harmonia kiélte magát az impresszionizmusban, mely két évtizedes uralom után, Debussy korai halálával vezérét veszítve, kezdett hátrálni a feltámadó vonal előtt. Ravel visszatér a színfoltoktól a clavecinisták vonalaihoz. Stravinszky, aki Debussyból indult ki, útját reálisabb világok felé veszi. Az impresszionista wagneri reakció csakhamar elernyed. Az egész európai művészen halálos fáradtság vett erőt. Újból megindult a visszahatás, de most már az impresszióhizmus anyagszerűtlen zenéje ellen. A színszemlélet helyébe a vonal világnézete lépett. Descartes és Spinoza korának *more geometrico* felfogása és a kubizmus primitív tárgyszemlélete, mely a zene formáiban konstruktivista vetületeket rajzol.

A tartalomban a szubjektivizmust objektivizmus váltja fel. A sokféle izmus labirintusában, a festészeti és irodalmi szimbolumok tömegében már-már elveszett a zene, melyet a túltengő asszociációk miatt kezdtünk vizuálisan érzékelni.

Ahogy Verlaine a költészetet, Whistler a festészetet átítatta muzsikával, éppen úgy a zene is kezdett illatszímfóniákká, víz és tűz fényproblémákká átalakulni, ahol az optikának majdnem nagyobb szerep jutott, mint az akusztikának. Ezért kellett a zenét elvonatkoztatni, érzésteleníteni. Az érzelem helyett az értelem számára írni művészetet. Az új hitvallás az agyon keresztül akar a szívhez eljutni. (V. ö. a francia geometrikusok programját Jean Cocteau: *Le coq et l'arlequin*. Paris, 1926. című röpiratában.)

A legújabb kor visszatérést hirdet Bachhoz. Az ellenpont legnagyobb mesterének műveiben tényleg megtaláljuk a lineáris zene csírait, mikor némelyik szólámvonal helyzetét önmagából kell megmagyaráznunk, nem pedig a másik szólamhoz való viszonyából. Vízszintes olva-

sásban két külön hangnem lép eléünk, míg függőleges áttekintésben egységes tonalitást érzünk.

A lineáris zenében a dallamvonal szabadon vágódik ki a térbe. A zeneköltő minden képzelete és érzéklete, a tárgyak képei vonalban jelentkeznek, a külvilág reális képét a vonal adja, mely mindent ki tud fejezni, a harmonia csak irrealitás. A dallamnak ez a kivetítő és kifejező tulajdonsága az expresszionizmus, a külső és belső világ közös lényegét objektiválva belehelyezi a térbe.

A dallam önálló életének alapja a teljes függetlenség, a mozgásbeli szabadság, mely kizárja a harmónia szintézisét. De ha megdől a muzsika háromezázados alapja, a tonalitás, mi lesz az iránytű, ami után igazodunk? A politonalitás, a sokhangneműség és az atonalitás, a hangnemenkívüliség.

Helyezzünk egymásra két hangnemet, eljutunk a bitonális zenéhez (Casella, Falla, Milhaud, Bartók). Beláthatatlan a szemhatár: a két hangnem egymásrahelyezéséből származó akkordok megfordításai és egyéb viszonylatok aszerint váltakoznak, hogy két dur és két moll, vagy egy dur és egy moll, vagy egy moll és egy dur kerül össze. Helyezzük bármelyik hang fölé sorban a skála többi tizenegy hangját, az így nyert akkord mindegyikét négy különböző módon állíthatjuk elő a hangnemek változtatásával. Maradnak azomfelül a megfordítások. Még csábítóbb gazdagsággal ajándékozik meg a hármashangnemi lehetőség. Itt a megfordítások során olyan kilenchangu akkordhoz érkezünk el, melyben hét különböző hangnem van jelen.

Írjunk a skála valamennyi hangjából dallamot: a politonalitásból atonalitás lesz, mert a dallam bármelyik hangot igénybe veheti, a tonalitás érzésének felkeltése nélkül. Az atonalitás, mely a hangnemi megkötöttségből kibocsátja a dallamot a végtelen ürbe, egyre jobban hódít a művészetben. (Schönberg).

A lineáris zene a mozgás és az erő művészete. Racio-

nalista és materialista zene, mely már több mint másfél évtized előtt Stravinszky Tavaszi áldozatá-ban, a modern zene e korszakot jelentő művében, a dinamikus egzaltációig fokozódott. Stravinsky ma, nacionalista korszaka után, mely a Petruská-tól a Tavaszi áldozaton és Lakodalmon keresztül a Rókáig tartott, személytelen zenét ír, semleges, vagy felélesztett régi formulák alkalmazásával (Pulcinella, Mavra).

Legújabban az objektiválás már mechanizálássá fajult, Stravinszky zongoradarabjaiban a pianola mechanikus stílusát utánozza. A zene legfőbb ihletője a gép, (Honegger: Pacific), a sport (Honegger: Rugby) a gyár, (Prokoviev: le Pas d'acier). Az amerikai Antheil, a Broadway lármáját villamoszongorákkal, csengőkkel, motorokkal, szirénákkal, acél- és fémlemezekkel festi Varese Edgar, az ipari trösztök szimfónikusa, Martenot hullámokkal, légcsavarral és tizenhét szólamú bateriával dolgozik. Az újkor motorszelleme a politonális többszólamúságban, a teljesen szabadon mozgó zenében leli meg kifejezését.

Az objektív személytelenítés, a lineáris mozgás a formák belső szerkezetében és külső alkatában is jelentkezik. A barok szellemmel feltámad a barok forma típusa, de a modern világnézet a maga lelkiségére újjáteremti. A vízszintes, melódikus síkok erős vonalaiba idegződik be a szerkesztés statikája, a függőleges összefüggések belső kohéziója egyre lazul. A harmoniákba a legtávolabbi részhangok is belesodródnak, melyek disszonanciaként hatnak. A szimfónikus zenében a dolgozás szintézise az absztrakcióig egyszerűsödik. Ugyanakkor a stilizálás mindinkább naturalista eszközökhöz folyamodik, melyek utánzássá fajulnak. A konstruktivitás az operában is jelentkezik, a drámát alárendelve a zenének. Hindemith az operában a kamarazene stílusával kísérletezik (Cardillac). Alban Berg a szimfónikus formákat kényszeríti a színpadra (Wozzeck).

A modern művészet a vonalat az élet lázas iramának tempójára feszíti. Ez az életritmus, hogy fokozza a vonal gyorsasági rekordját, minthogy az európai népzene vitalitása nem elégséges a megrokkant invenció felfrissítéséhez, Amerika és Afrika ősi, primitív ritmusenergiájával fűti motorát (jazz). A lineáris zene elvben a formák kultuszát hirdeti, de problémaharca, a horizontális energiák mérkőzése, késlelteti a formák kifejeződését.

IRODALOM

A legfontosabb zenetörténeti munkák, melyek részletesen tárgyalják a formák fejlődését: Ambros: *Geschichte der Musik*, öt kötet, Leichtentritt új átdolgozásában. Lipcse, 1909. — Maurice Emmanuel: *Histoire de la langue musicale*, két kötet; Paris, 1911. — *The Oxford History of Music*, hat kötet; Oxford, 1901—5. — Hugo Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, öt kötet. Lipcse, 1920—23. — Adler: *Handbuch der Musikgeschichte*, két kötet. Frankfurt, 1930. — Lavignac: *Encyclopédie de la Musique*, kilenc kötet. Paris, 1913—29. — Vitielli: *Materie e forme della musica*, két kötet. Firenze-Bologna, 1923—26.

Dolgozatomhoz felhasználtam még: Bertrand: *Précis d'histoire de la musique*. Paris, 1920. — Nef: *Einführung in die Musikgeschichte*. Basel, 1920. — Paul Bekker: *Die Musikgeschichte als Geschichte der Formwandlungen*. Berlin, 1926. — Chevallier: *La Musique (La civilisation européenne moderne)*, XXXII. kötet. Paris, 1928. — A Breitkopf és Härtel kiadásában megjelenő *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen* sorozatban a műfajok történetére vonatkozó köteteket, valamint Robert Lach dolgozatát is: *Die Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur*. (Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil. Inst. Kl. Sitz. Ver. 201. Band, 2. Abh.).

Az olasz problémákra főként Luigi Torchi: *La musica instrumentale in Italia nel secolo XVI., XVII., e XVIII.* Torino, 1901. és Pasquetti: *L'oratoria musicale in Italia.* Firenze, 1914. köteteit. Sammartinire vonatkozóan Torrefranca dolgozatát a *Rivista musicale Italiana*-ban (1913—1915) és G. de Saint Foix tanulmányát a *Sam-melbände der Inst. Mus. Gesellschaft* 1914. évfolyamában.

TARTALOM

Oldal

Előszó .. .	3
Bevezetés .. .	5
Az ókori homofónia formái .. .	8
A középkori homofónia formái .. .	10
A polifónia formái .. .	12
Ars antiqua .. .	12
Ars nova .. .	15
A chanson .. .	17
A motett .. .	21
A harmonikus művészet formái .. .	25
Az olasz opera .. .	25
A francia opera .. .	29
Az angol opera .. .	32
A német opera .. .	33
Az opera comique .. .	34
A kantáta .. .	35
Az oratórium .. .	38
A barokk hangszeres formák .. .	42
A suite .. .	44
A fuga .. .	45
A szonáta .. .	46
A koncert .. .	51
A szimfónia .. .	52
A romantika formái .. .	57
A dal .. .	59
A szimfónikus költemény .. .	61
A romantikus dalmű .. .	64
A faji stílusok kialakulása .. .	69
Az impresszionizmus formái .. .	70
A szimbolista zenedráma .. .	72
A lineáris zene formái .. .	74
Irodalom .. .	78

MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

Magyar Tudományi Akadémia

Könyvtára 3624/195. / sz.



